



الدكتور أَحمد درويش

فِي النَّفْلِ التَّحْلِينَىٰ  
لِلْقَصِيدَةِ الْمُحَصَّرَةِ



دار الشروق



فِي النَّقْدِ التَّحْلِيلِيِّ  
لِلْقَصِيدَةِ الْمُحَمَّدِيَّةِ

الطبعة الأولى  
١٤١٧ هـ - ١٩٩٦ م

جامعة جنوب الوسطى  
استسراجم العظام عام ١٩٦٨  
© دار الشروق

القاهرة : شارع سيف الدولة المصري - زاوية المدورة - مدينة نصر  
من، بـ ٣٣ ، ٣٣٣٩٩ - تليفون ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس ٤٠٣٧٥٦٧  
بيروت ، ص ب ٨٠٦٤ - هاتف ٨١٧٢١٣ - ٣١٥٨٥٩  
فاكس ٨١٧٧٦٥ (٠١)

د. أَحْمَدَ دَرَوِيش

فِي النَّقْلِ التَّحْلِينِيِّ  
لِلْقَصِيدَةِ الْمُحَضَّرَةِ

دار الشروق —



## تحصيـد

تواجه القصيدة الحديثة في الأدب العربي موقفاً دقيقاً إن لم يكن حرجاً يتمثل في اتساع الهوة شيئاً فشيئاً بينها وبين «المثقف العام» بل و«القارئ المتخخص» الذي ينفسح أمامه المجال لألوان أخرى من الإنتاج الأدبي يروى من خلالها الظمة الفنية .

وهذه الهوة تعود إلى عوامل عديدة بعضها يخرج عن نطاق الأدب وقتد جذوره لأسباب تتصل بظروف الحياة المحيطة بالجامعة البشرية ، وهي أسباب لا قبل لدارسي الأدب وناديه بمناقشتها واطراح تصورات للإفلات من قبضتها ، وبعضها الآخر يدخل في نطاق الأدب ومن الإنصاف أن يقال إن جزءاً من هذا الجانب يرجع إلى موجات المد والجزر التي تحكم العلاقات بين الأجناس الأدبية فيتعيش جنس منها على حساب خفوت جنس آخر، ولكن يبقى جانب كبير في النهاية من عوامل هذه الهوة يعود إلى «القصيدة» ذاتها والتطور الذي لحق بها ، وحاجة هذا التطور إلى مزيد من التنظير والمناقشة والتحليل وهي مهمة النقد الأدبي بالدرجة الأولى .

والنقد في سبيل أدائه لهاته تلك أماماه طائق عدة ، بعضها يحاول أن ينبع من القصيدة وبعضها يحاول أن يصب فيها ، أحياناً يتم اللجوء إلى ما يدور من مناقشات حول نقد «القصيدة» في آداب أخرى أو في أزمنة أخرى من تاريخ هذا الأدب ، وهو مسلك طبيعي ، فالشعر العربي اليوم هو امتداد في الميكل التعبيري العام لتقاليد متقدمة عشر قرناً في الأدب العربي وهو من ناحية ثانية متأثر بلقاء الثقافة العربية بالثقافات الحديثة الأخرى خلال القرن التاسع عشر والقرن العشرين . لكن جزءاً من مخاطر هذا المنهج يمكن في الخصوص لإغراء «التنظير» في ذاته . والارتفاع إلى الجانب «المثالى» من النظريات البعيدة والتركيز عليه ، وهي مخاطر يمكن أن تؤدي في النهاية إلى تشكيل كيان «لنقد القصيدة» يختلف عن كيان «القصيدة» ذاتها ، ويبقى كل من الكيانين يدور في فلك بعيد عن الآخر ، وتقلل بينهما أواصر الجاذبية وتبادل انعكاس الضوء .

وإذا كان من الحق أن يقال إن جانباً كبيراً مما كتب في «النقد التنظيري» الذي يحاول أن يصب في القصيدة العربية ، قد حرر كثيراً من المفاهيم سواء منها التراثية أو الواقفية ، وكان

رسيداً أساسياً نعتمد عليه جيئاً في محاولة التقدم، فإن من الحق كذلك أن يقال، إن جانباً كثيراً من هذا «النقد التظري» وخاصة ماكتب منه خلال العقدين الأخيرين، قد دققت أسراره وصعبت الإفادة منه من عامة المهتمين بالقصيدة ونقدها في كل الأحيان ومن خاصتهم في معظم الأحيان، وتحول بعض هذه الكتابات إلى ما يشبه النجوى الذاتية والشفرة الخاصة، وهي إن لم تصبح عيناً على القصيدة فهي على الأقل ليست عوناً لها.

وإذا كان هذا حظ الاتجاه الذى يحاول أن يصب في القصيدة ، فإن الاتجاه التقى الذى يحاول أن ينبع منها مازال أقل شيوعاً ، لقد حاولت مجموعة متفرقة من الرواد أن تلقي بالصور ، وأن تطرح بعض التجارب التى تنظر إلى العمل الأدبي على أنه « خلية حية لها خصائص كامنة بها ، يقترب منها « مجهر » النقد مفسراً ومحلاً ورابطاً لها بخصائص خلايا مشابهة في الزمن القريب أو البعيد في الأدب المحلي أو العالمي سواء في ذلك ما يتمى في هذه الأداب إلى جنس القصيدة أو إلى الأجناس الأدبية الأخرى التي تربطها بها وشائج قوية في عصر تبرز فيه الدعوة إلى إلغاء الحدود بين الأجناس ، أو إلى حفل الفنون الجميلة في الموسيقى والرسم والتصوير ، والإمكانيات العلمية المأهولة التي غبت بها تلك الحقوق ومدى استفادة القصيدة الحديثة منها.

لكن هذا الاتجاه مازال بحاجة إلى أن تضافر جهود كثيرة للنهوض به، سعياً إلى أن تكون على المدى البعيد نظرية نقدية للفصيدة الحديثة، وهو الطريق الذي سلكت النظريات التي أصبحت تقليدية في تاريخ الأدب، فنظرية الشعر عند أرسطوف هي نتاج تأمل طويل فيتراث الشعر الإغريقي. وراء الحاتمي والأمدي والجرجاني وعبد القاهر؛ نابعة من تأمل طويل في أشعار المتنبي والبحترى وأبى قاتم وبجمل التراث الشعري العربي من قبلهم، وكذلك كان الشأن عند كبار التقاد في كل العصور، تتبع ملاحظاتهم مر العمل الأدبي وقد يلدو بعضها في البداية جزئياً، لكن الملامح تتجمع شيئاً فشيئاً، لتشكل من الخلايا المترفرفة جسداً متحدداً. ولتضييف إلى تاريخ الفن الذي تنتهي إليه فكرة أو فقرة.

في إطار هذا الاتجاه، جاءه هذا الكتاب، محاولة لتبين بعض ملامح القصيدة الحديثة وكأن المنهج الذي تصوره، هو اختيار عشرة شعراء يتمون إلى أربعة أجيال متداخلة في عمر هذه القصيدة في فترة تغطي نصف قرن من تاريخها، ويمكن تصوّر الأجيال — مـ تداخلها — على النحو التالي:

- ١ - محمود حسن إسماعيل .  
 ٢ - أحمد عبد المعطى حجازي ، وفاروق شوشة ، ومحمد إبراهيم أبو سنة  
 ٣ - أمير دنقل ، وحامد طاهر .

٤ - عبد الفتاح شهاب الدين ، وناجي عبد اللطيف ، وفؤاد مغمم ، وصلاح والي .  
ولم يكن الاختيار وقفا على شاعر تقليدي أو شاعر حر - من حيث الشكل الموسيقي ،  
(وقد ناقشنا في مرات عديدة خلال الكتاب مدى صحة هذا التقسيم) فمعظم شعراً  
الأجيال الثلاثة الأولى يتمون إلى اللونين ، كما لم تكن شهرة الشاعر وحدها دافعاً للاختيار ،  
فمعظم شعراً الجيل الرابع تمت مناقشتهم من خلال «الديوان الأول» لكل منهم .

وبالإضافة إلى تنوع الأجيال والأنماط كان هناك تنوع للقضايا يهدف إلى التوقف في إنتاج  
كل شاعر أمام قضية رئيسية ، دون فصل خلاياها عن بقية خلايا الجسد الحى الذى تتتمى  
إليه ، على أمل أن تكون القضايا في النهاية متكاملة لا متكررة ، وإنطلاقاً من هذا التصور  
تعددت الروايات التى يتم من خلالها إلقاء النظرة ، واتحد المحور ، فكان أن عوكلت القصيدة  
الحديثة من خلال استقلالها وانتهاها ، ومن خلال أقنعة الصورة التى تجسّد عبرها ، ثم من  
خلال اكتهاب دائرة الاتصال الفنى وعلاقتها بالمتلقى ، والوسائل التى تتبعها فى حوارها  
الخالق مع الطبيعة ، والصراع المحكم الذى يدور بين جزئياتها سعياً إلى تجسيد شكل فنى  
متاكملاً ، والسبيل الذى تتخذه فى بناء الرمز وربط العالم بعضها بالبعض الآخر من  
خلاله ، ودرجات السلم الموسيقى الذى تتحرك عليها القصيدة بدءاً من البناء التقليدى  
حتى «قصيدة الشر» ومخاطر الانزلاق فى بعض المراحل ، والانتقال الذى حدث فى هذه  
القصيدة من متعة «السiaع الجماعى» إلى متعة «القراءة الفردية» والوسائل التى تربّت على  
ذلك فى النغم والمصورة وطريقة كتابة القصيدة فى شكل «الشطر» أو «السطر» الكامل أو  
الناقص وأدوات التعبير الأخرى ودخول عناصر «الثقافة» إلى القصيدة الحديثة والفرق بين  
استخدام هذا العنصر «نيشا» أو «ناضجاً» والحدود التى يمكن أن تفصل بين الموضع  
الشعرى والموضع غير الشعرى ووسائل «تشعير» الموضع المحايد ، والدور الذى تؤديه  
الصور البلاغية فى بناء القصيدة الحديثة ، ثم الأهمية البالغة للتبه لشبكة البناء اللغوى  
الذى يضم كل خلايا القصيدة ويشكل منها جسداً تزداد حيويته وقدرته بازدياد حساسية  
الشاعر للطاقة الكامنة فى البناء اللغوى .

لقد نوقشت هذه القضايا ، وما تولد عنها من قضايا أخرى ، من خلال النص الشعري  
المطروح للبحث سواء كان قصيدة أو ديواناً ، وكانت الرغبة والمحاولة دائماً أن يكون  
«التنظير» بالقدر الضروري الذى يتطلبه النص ويدعو إليه ، وأن يعطى أكبر قدر من  
الاهتمام لقراءة أسرار «الخلية» الماثلة تحت «المجهر» .

إذا كان هذا الكتاب قد حاول أن يكون قريباً من «روح العلم» بما يمليه ذلك من  
الحياء ، والنزعـة الوصفية التحليلية لظواهر نابعة من الموضوع المعالج وليس مفروضة عليه

الآن يمكن اللجوء في لغة النقد الأدبي إلى طريقة تأخذ من العلم الصرامة والدقة والجيدة وأطراح الفروض ومناقشتها قبل الإلقاء بالرأي، والاستعانة بما يقدمه العلم من وسائل مختلفة في قياس الظواهر، لكنها في نفس الوقت تحاول أن تقترب من مناخ النص الذي تدور في أفقه ، وأن تقرب المثلقى - وهو طرف دائرة التوصيل التي ينشدها كل من المبدع والنقد - أن تقربه من العمل الفني ليرى مظاهر السلب والإيجاب فيه بدلًا من أن تقتربه إلى حقيقة العلم المجردة في أي حقل من حقول المعرفة حتى ولو كان هذا الحقل هو النقد الأدبي ذاته؟ لقد أردت من خلال هذا الكتاب أن أقدم إسهاماً متواضعاً في مجال تحليل القصيدة المعاصرة ، وأنا أعلم أن النهاجم التي أخذتها لا تحصر على أية حال النهاجم الجيدة في الشعر العربي المعاصر، وأن هناك عشرات أخرى من النهاجم تغرس بالقراءة والتحليل . وببعضها تناوله الرواد من قبل وكثير منها ما زالت خلاليه الحية النابضة تتضرر المجهر، وأنا أدعو زملائي الباحثين الجادين للإسهام في كشف الخصائص الكامنة في القصيدة الحديثة ، وأعد بيان أكون دائمًا أحد المحاولين ما وجدت إلى ذلك سلا.

ربنا عليك توكلنا وإليك أنتنا وإليك المصير . .

أحمد دروش

القاهرة في ٢ - يوليو سنة ١٩٨٧

المبحث السادس  
**الصراع المحكم في قصيدة في  
”مرثية لاعب سيرك“**  
أحمد عبد المعطى جباري

يظل اللاعب الملقى على القصيدة الحديثة ، وعلى الجيد منها على نحو خاص - عبنا ثقلاً فهى تلتقط لحظة متفردة ، تولد في البدء على نحو خاص في نفس واحدة ، ثم تنمو في زمن خاص لا يقاس بالزمن الخارجى وليس لها معان ثابتة ، وهى حتى هذه اللحظة ليست إلا جزءاً من «المشاعر» قد يلتقي فيه الشاعر مع غيره ، لكنه ليس شاعراً من خلال تملك هذه اللحظة ذاتها ، فالشاعر - كما يقول النقاد - «شاعر من خلال ما يقول لا من خلال ما يحسن ، لكنه في اللحظة التي يبدأ فيها تشكيل هذه المشاعر في قالب لغوى بهدف توصيلها أو «الإشعاع» بها أو بمعادلاتها ، من هذه اللحظة تبدأ المهمة الشاقة للقصيدة ، إنها تشق طريقها لتحقيق هدفها - إن كان يرجد لها هدف - في حقل مليء بالمتناقضات فهي محرص على أن يكون الشعور متفرداً وعاماً في وقت واحد ، وعلى أن تكون اللغة خاصة بالشاعر غير مقلدة لكنها في الوقت ذاته عامّة تتّمّي إلى لغة الجماعة التي تتوجه إليها والتي لا يمكن أن يتم التوصيل إليها إلا من خلال لغة تتفق على قدر من الدلالات لرموزها ، ثم لا بد أن يتم ذلك كله في قالب موسيقي ، يسود في الحالات الجيدة وكأنه ثوب قدّ على هذا الموقف الخاص ، وهو يحرض في الوقت ذاته على الانتهاء إلى تقاليد موسيقية عامّة معترف بها في الفن الشعري الذي تتّمّي إليه القصيدة ، وعلى الجملة فالقصيدة الجيدة تبدو وكأنها نبع جديد ذو مذاق خاص ، ولكنها في الوقت ذاته امتداد - ولو على قدر غير محمد الملامح - لمورد قديم معهود .

إن هذا القدر من الصراع ، يجعل في القصيدة على نحو عام رافدين من روافد المتعة ، رافد السمات العامة ، ورافد السمات الخاصة ، والأول قريب مما سماه رولاند بادت : « درجة

ما فوق الصفر» والثاني قريب مما أطلق عليه جرونجيرو «درجة ما تحت الصفر في الأسلوب»<sup>(١)</sup>.

وإذا كانت سهات الرافد الأول تستقر شيئاً فشيئاً حتى تصبح في ذاتها مصدراً للمتعة في درجة من درجاتها، كما حصل للقصيدة العربية في بعض مراحل الصنعة التي مرت بها. فإن هذا الرافد تقلل أهميته في القصيدة الحديثة، حيث لا يستطيع بعد الزمني المحدود لتقاليدها - والذي كانت فيه هذه التقاليد ذاتها، موضع جدل ومناقشة - أن يلعب الدور التقليدي للإمتناع ، ومن هنا فإنه يلقي عيناً أكبر على بعد الرافد الخاص : «درجة ما تحت الصفر» والذي يتمثل في الوسائل الفنية المتعدة في كل قصيدة على حدة ، والقدرة الخاصة للشاعر على إدارة الصراع داخل حقول المتناقضات التي يمر بها ، ولعل ذلك يفسر جانبية من محدودية عدد القصائد الجيدة في شعرنا الحديث ، إن كثيراً من الشعراء يعتمدون على رافد السهات العامة» و«درجة ما فوق الصفر» وهي سهات لم تستقر بعد على مستوى الإمتناع العميق ، حتى وإن استقر بعض منها على مستوى «القواعد النظرية» استقراراً نسبياً ، ومن ثم فهم لا ينتفون إلى القدر الذي ينبغي أن يبذل على مستوى «السهات الخاصة» أو «درجة ما تحت الصفر» ومن ثم يضيع المذاق التميز لأعماهم ولا يتوفّر فيها القدر الكافى من الإغراء للعودة إليها مرة ومرة ، ومواصلة الطريق على بابها حتى تكشف عن بعض أسرارها.

ولكن القصيدة التي نود أن نتوقف أمامها هنا ، وهى قصيدة مرثية «لاعب سيرك» لأحمد عبد المعطى حجازى<sup>(٢)</sup> ، قصيدة تغرس بإعادة قراءتها ، وهى في كل مرة ربها تشفّر عر جانب جديد من المتعة والضوء شأن المأساة الجيدة ، التى لا توقف العين الفاحصة عن اكتشاف منابع جديدة للضوء الممتع فيها ، قصيدة يتحقق فيها قدر كبير من التوازن بين رافدى المستويين العام والخاص فى بناء القصيدة الحديثة .

إننا نريد أن نقرأ معًا هذه القصيدة ، دون أن يعني ذلك أننا نريد أن نشرح «القصيدة» فالشعر الجيد يستعصى على الشرح ، ولا نريد أن ننسى العبارة الجيدة ، التي قالها أندريه بريتون عندما قال له أحد الشرائح «لقد كان الشاعر يريد أن يقول كذا» «فقال له بريتون

1) Voir: Le degré zéro de l'écriture. R. Barthes. Paris. 1982 et voir aussi. Granger. ssai sur La Philosophie du style.

(2) من ديوان : «مرثية للعمر الجميل» ، النظر : ديوان أحمد عبد المعطى حجازى ، دار العودة ، بيروت ، الطبع الثالثة ، ١٩٨٢ ، ص ٥٢٥ وما بعدها.

«معدرة ياسيدى: لو كان الشاعر يريد أن يقول هذا لقاله». لكن القراءة قد يكون منطلقاً لها كما يقول جون لويس جوير<sup>(١)</sup>: التسليم بأن الشعر هو ابتكار لشريحة خاصة في اللغة.

وعلى القارئ أن يوضح القواعد التي اتبعت في بناء هذه الشريحة، وأن يكشف جزءاً من سر «الشفرة الخاصة التي اتبعت في بناء القصيدة والتي تحكمها» (وهو طريق مخالف بالطبع للتفسيرات التاريخية والنفسية والخلقية)، فقراءة الشعر لا تهدف إلى أن تخدس بها كان يريد أن يقوله الشاعر ولكن إلى تحليل ما تقوله القصيدة، وهذا اللون من فك الظلasm يمكن أن يتسرّب إلى نفوسنا في اللاوعي، أو في نصف الوعي، أثناء القراءة «العاطفية» الأولى، لكن علينا أن نصل إلى كشف قناعها من خلال طرح التساؤلات حول وظائف عناصرها اللغوية، ومن خلال ذلك نستطيع أن نكتشف طرائقها الخاصة في الدلالة. ولنبدأ بوضع نص القصيدة أمام أعيننا، وترجم أميّاتها، لكي يسهل لنا ذلك متابعة التحليل<sup>(٢)</sup>.

---

(1) J.L.Jauqert. *Le poesie* paris 1977. p. 13.

(2) التزمنا في تحديد وتوزيع الأبيات على الأسطر بالصورة التي وردت في الديوان في الطبعة المشار إليها، وهو توزيع يحرص الشاعر - كما يقول - على متابعته بنفسه قبل الطبع.

## مرثية لاعب سيرك

- ١ - في العالم المملوء أخطاء .
- ٢ - مطالب وحدك ألا تخطئا .
- ٣ - لأن جسمك التحيل .
- ٤ - لومرة أسرع أو أبطأ .
- ٥ - هوى وغضى الأرض اشلاء .
- ٦ - في أي ليلة ترى يقع ذلك الخطأ .
- ٧ - في هذه الليلة أو في غيرها من الليالي .
- ٨ - حين يفيض في مصابيح المكان نورها وينطفئ .
- ٩ - ويسحب الناس صياحهم .
- ١٠ - على مقدمك المفروش أضواء .

- \* \* \*
- ١١ - حين تلوح مثل فارس يجيل الطرف في مديتها .
  - ١٢ - موذعا يطلب ود الناس في صمت نبيل .
  - ١٣ - ثم تسير نحو أول الحبال .
  - ١٤ - مستقيما مومئا .
  - ١٥ - وهم يدقون على إيقاع خطрок الطبلول .
  - ١٦ - ويمثلون الملعب الواسع ضوضاء .
  - ١٧ - ثم يقولون ابتدئ .
  - ١٨ - في أي ليلة ترى يقع ذلك الخطأ .

- \* \* \*
- ١٩ - حين يصير الجسم نهب الخوف والمغامرة .
  - ٢٠ - وتصبح الأقدام والأذرع أحيا .

- ٢١ - تند وحدها .  
 ٢٢ - وتستعيد من قاع المنون نفسها .  
 ٢٣ - كأن حيات تلوت .  
 ٢٤ - قططاً توحشت . . . سوداء بيساءة .  
 ٢٥ - تماركت وافتقت على محيط الدائرة .  
 ٢٦ - وأنت تبدى فنك المربع آلة والله .  
 ٢٧ - تستوقف الناس أمام اللحظة المدمرة  
 ٢٨ - وأنت في منازل الموت تلنج . . عابشا مجترنا .  
 ٢٩ - وأنت تفلت الحبال للحبال .  
 ٣٠ - تركت ملجاً وما أدركتَ بعدَ ملجاً .  
 ٣١ - فيجمد الرعب على الوجوه للدة ، وإشفاقا ، وإصبعاء .  
 ٣٢ - حتى تعود مستقراً هادئاً .  
 ٣٣ - ترفع كفيك على رأس الملا .  
 ٣٤ - في أى ليلة ترى يقع ذلك الخطأ .
- \* \* \*

- ٣٥ - مددًا تختك في الظلمة .  
 ٣٦ - يمطر انتظاره الشفيل .
- \* \* \*

- ٣٧ - كأنه الوحش الخراف الذى ماروشت كف بشر .  
 ٣٨ - فهو جيل .  
 ٣٩ - كأنه الطاروس .  
 ٤٠ - جذابٌ كافعٌ .  
 ٤١ - ورشيق كالثمر .  
 ٤٢ - وهو جليل .  
 ٤٣ - كالأسد المادئ ساعة الخطر .
- \* \* \*

- ٤٤ - وهو خيالٌ فيبدو نائماً .  
 ٤٥ - بينما يعد نفسه للوثبة المستمرة .  
 ٤٦ - وهو خفيٌ لا يرمي .

- ٤٧ - لكنه تختك يعلك الحجر .  
 ٤٨ - متظرا سقطتك المتطرفة .  
 ٤٩ - في لحظة تغفل فيها عن حساب الخطو .  
 ٥٠ - أو تفقد فيها حكمة المبادرة .  
 ٥١ - اذ تعرضن الذكرى .  
 ٥٢ - تعطى عريها المفاجأة .

\* \* \*

- ٥٣ - وحيدة معتدلة .  
 ٥٤ - أو يقف الزهو على رأسك طيرا .  
 ٥٥ - شاربا ممتلئا .  
 ٥٦ - متتشيا بالصمت ، مذهولا عن الأرجوحة المنحدرة .  
 ٥٧ - حين تدور الدائرة .  
 ٥٨ - تبض تختك الحبال مثلما أنبض رام وتره .

\* \* \*

- ٥٩ - تنغرس الصرخة في الليل .  
 ٦٠ - كما طوح لصن خنجره .

\* \* \*

- ٦١ - حين تدور الدائرة .  
 ٦٢ - يربك الضوء على الجسم المهيض المرططم .  
 ٦٣ - على الذراع المتهدل الكسير والقدم .  
 ٦٤ - وتبسم .  
 ٦٥ - كأنها عرفت أشياء .  
 ٦٦ - وصدقت النبأ .

إن العنوان الذي تحمله القصيدة يضعنا على عتبة اللحظة الشعورية التي تثيرها فينا وهو في الوقت ذاته يعطي ترنيمة أولى لنغم سوف يمتد على طول القصيدة، وذلك هو نغم «التناقض والصراع»، فنحن هنا مع «مرثية» وهي كلمة يثير مدلولها المباشر في النفس، الموت والسلب وانعدام الحركة لكننا مع مرثية «لاعب» وهي كلمة تثير في النفس عكس ما تثيره الكلمة الأولى فهي رمز للحياة والحركة والإيماب لكنه لاعب «سيرك» وتلك هي الأرض التي يتم عليها التقاء المتصادين وهي مهبة لذلك من خلال «الفن» ففي كل ليلة عندما تتم على أرض المخاطرة لحظة اقتراب من شبح الموت، يتزايد الشعور بالخوف حتى مداء ، وعندما يتولد من هذه اللحظة لحظة «نجاة» تتم فرحة بميلاد الجديد، دائرة التناقض إذن تضيق وتتفجر كل مساء ولسوف نرى سبل الصراع المستمر الفنى بين الضيق والانفراج ، وكيف تأتى لحظة الفجوة التي يطل منها الشبح الكامن ، والمهم أن نرى كيف استطاع الشعر بناء لحظته فينا ولغويا من خلال هذا الصراع .

يقول الشاعر التشيكى كارل سابينا<sup>(1)</sup> : « إن التناجم يولد من التناقض والعالم كله يتكون من عناصر متعارضة ، وكذلك الشعر. والشعر الحقيقي يعيد صياغة العالم بطريقة جوهرية ومدوية ، يتم فيها ميلاد الأسرار من خلال التقاء المتصادين ». وهذا القول ينطبق كثيرا على ما نحن بصدده . بل ينطبق على نغمة تشيع في كثير من قصائد حجازى ولأنسى أن عنوان الديوان الذى وردت فيه هذه القصيدة ، هو « مرثية العمر الجميل » وهو يحمل نفس البعد الذى أشرنا إليه .

تبدأ القصيدة بمقطع خمسي يرسم الدائرة العامة التى تتحرك فيها ويشى من خلال «النبوءة» اللغوية ، باتجاه الريح فيها ، فالمقطع يتكون من جلتين كبيرتين ، أولاهما جملة خبرية تقريرية ، والثانية جملة شرطية ، والجملة الخبرية تحدد دوائر الخطأ المتعددة ودائرة الصواب الوحيدة المحتملة ، وهى حين ترسم الدائرة الأولى يجعلها عن طريق الصفة «المملوء» شديدة الاتساع وحين ترسم الدائرة الثانية يجعلها عن طريق الحال « وحده »

(1) من شعراء القرن التاسع عشر ، والنصل الوارد هنا مقتبس من كتاب « رومان جاكوبسون » ثماني قضايا شعرية ».

R. Jakobson. huit questions Poétiques Paris 1977. P 31.

شديدة الضيق والإحكام ، وتعطى نبوءة أولى بصعوبة المدى : ثم تأتي الجملة الشرطية لكي تعلل من خلال «المنطق الشعري» ما أوجح به الجملة الأولى ، ولتنأمل البناء الداخلي لهذه الجملة من خلال أدواتها الأولى ، الفعل والجزاء ، القرار والجواب الحركة و مقابلها ، الصراع بين «الحركة» في الجسد ، انعدام الحركة في المорт ، وحركة الجسد تكبلها دائرة مغلقة يعبر عنها الشعر بوسائله ، فهناك الصفة «التحليل» : « لأن جسمك التحيل » وهي تشي بضعف المقاومة ، ثم هنالك الظرف «مرة» وهو ي Shi بشدة ضيق الدائرة ، ثم هنالك الفعلان المتناقضان «أسرع أو أبطأ» وهما يوحيان بإغلاق المأساة في كل الاتجاهات وبانعدام المفرشم تأتي جملة الجواب المسترسلة في مقابل هذا كله : « هو وغضي الأرض أشلاء » ، لكنه تضيع في مقابل الدائرة الضيقة المغلقة ، دائرة لا نهاية لاتسعها «الأرض» ولكنها تضيع في مقابل المفرد المتوحد «الجسم التحيل» الجمع المتعدد الممزق «أشلاء» ، ولنعد مرة أخرى إلى ذلك التوازن الدقيق الذي يتم على مستوى «الحدث» بين فعل الشرط المخاطف ، وفعل الجزاء المسترسل المدوى ، فالكارثة سوف تحدث من خلال الفعل «أسرع» أو «أبطأ» من خلال أحد الفعلين لا كليهما ، والجزاء سوف يكون « هو وغضي الأرض أشلاء» أي من خلال أربع وحدات صوتية متالية ، وكأننا بإزاء تفجير مروع يكفي حدوث فعله أن تضفيه على «الز» للحظة واحدة ، ولكن عليك أن تتوقع أن يستمر دوى الانفجار وأصداه وأصواته إلى أمد بعيد ، وكانت كذلك بين لحظة النظام المحكم المتوحد الميمين في حياة الجسد ، ولحظة الفرضي والتمزق والوقوع في الماوية في الجانب الآخر ومن هذا المنطلق يمكن أن يمتد المعنى الشعري في نفوسنا ، بل وينبغي له أن يمتد خارج اللحظة الخاصة التي كرنته – لكنه يقترب من جوهر الصراع بين التماسك والاضمحلال ، بين الميمنة والتسيب ، بين الوجود بالمعنى الفلسفى والشعرى والعدم حتى وإن كان وجوداً في شكل الأشلاء .

إذا كانت الحماية الأولى في القصيدة قد طرحت فكرة احتمال الحدث وحددت من خلال الدوائر المقابلة ، وعناصر السلب والإيجاب اتجاه الريح ، فإنها لم تكن بحاجة إلى حسم ثرى لكى تنتهي إلى نتيجة « واضحة » وهى أن الجسد التحيل يتحرك في اتجاه الماوية ، ولكن الحماية الثانية (٦ - ١٠) تبني على هذه النتيجة الصامدة الناطقة ، فالمقطع لم يعد يطرح احتمالية الحدث ، ولكنه يُعنى بتحديد زمانه ومكانه .

في أي ليلة ترى يقع ذلك الخطأ .

والเทคนيك الذى تلجأ إليه القصيدة فى تحديد الزمان تكينيك دقيق يقترب من لحظة الخطأ

ويبيعد عنها في دقة ، فالجملة الاستهامية الأولى قدمت عنصراً مجهولاً وعنصراً معلوماً فالزمان مجهول (في أي ليلة؟) لكن الذي سيقع فيه معلوم (ذلك الخطأ) ولنلاحظ أولاً أن تكثيف الصراع بين المتقاضيات (المجهول المعلوم) مائل معنا هنا ولنلاحظ ثانياً، أن بعض التوتر يزداد من خلال إطلاع عنصر المعلوم (الخطأ) برأسه ويفى بعد الزمانى صامتاً في هذه اللقطة ، لكن البيت الثاني (رقم ٧) ما إن يفتح حتى تقترب « الكاميرا » من العنصر المجهول اقترياً مفاجئاً وشديداً : « في هذه الليلة ». ومن خلال اسم الإشارة للقريب نحس أن الدائرة قد اكتملت بعنصرين معلومين ، لكن القصيدة لا تريد الآن للحدث أن يبلغ ذروته وهي تُصْعَد فحسب من خلال صدمة مفاجئة درجة الشعور ثم لا تلبي في الجزء الثاني من البيت أن ترخي هذه المشاعر « أو في غيرها من الليالي » فتعود بنا من حيث تحديد الزمان إلى لحظة الصراع بين المعلوم والمجهول ، ثم يبدأ تحديد المكان ووصف الديكور المحيط به بدءاً من البيت الثامن ( حين يفيض في مصابيح المكان نورها وتطفئي ويسحب الناس صياحهم ، على مقدمك المفروش أصواته ) .

ومع أن المكان يبدو للوهلة الأولى مسرحاً للعب وهو من هذه الزاوية يمثل جانب الحركة والوجود والإيجاب والحياة فإننا نستطيع أن نلمع من خلال الوسائل اللغوية كيف يتسلب إليه الموت والعدم من خلال التراكيب والكلمات ، وكيف يستمر الصراع قائماً بين المحورين الرئيسيين في القصيدة ، فـ تـكـاد الصـورـة تعـطـى لـمـكـان طـابـع المـصـابـح وهـي رـمز الضـوء والإيجـاب حتى تـجـعـل عـلـى جـانـبـها فـعـلـين يـتـصـارـعـان ، يـفـيـضـ (رمـزـ الـحـيـاةـ) وـتـنـطـفـيـ (رمـزـ الـمـوـتـ) ثـمـ ماـ تـكـادـ الصـورـةـ التـالـيةـ ، تـعـبـرـ عنـ الشـوـشـيـ والإـعـجـابـ وـوـهـيـ استـقـبـالـ النـاسـ لـلـاعـبـ فـيـ مـسـرـحـهـ ، حتـىـ تـرـسـمـ هـذـهـ الشـشـوـيـ فـشـكـلـ جـنـائزـيـ يـتـسـلـبـ فـيـهـ منـ خـالـلـ الـلـاوـعـيـ الفـعـلـ « صـاحـ » وـهـوـ فـعـلـ يـسـتـعـمـلـ فـيـ الجـمـعـ مـنـ الـمـوـتـ ، ثـمـ هوـ صـيـاحـ يـسـحـبـ عـلـىـ مـقـدـمـ الـلـاعـبـ وـيـغـطـيـ ، وـهـوـ مـنـ خـالـلـ هـذـهـ الصـورـةـ يـذـكـرـ بـالـلـاءـةـ التـيـ تـسـحـبـ عـلـىـ الـجـسـدـ المسـجـىـ وـتـغـطـيـهـ : « وـيـسـحـبـ النـاسـ صـيـاحـهـ عـلـىـ مـقـدـمـكـ المـفـروـشـ أـصـوـاتـهـ » .

إن رائحة الموت تفوح من هذه الخمسية مع أنها ترسم فرحة الاستقبال ، لكن دائتها تظل مع ذلك مفتوحة ، فإذا كانت قد افتتحت بكلمة « ليلة » رمزاً للظلم والسلب فإنها اختتمت بكلمة « أصوات » رمز الوجود والإيجاب لكي يظل الصراع قائماً .

مرة أخرى تلوح قضية الزمان في بداية المقطع الثالث (من ١١ إلى ١٨) وهو ليس مقطعاً خماسياً مثل المقطعين السابقين ، لقد بدأ المقطع بالظرف (حين) في البيت الحادى عشر ، وهو بدء يربط المقطع بدائرة المجهول التي كانت قد أغلقت ثم أعيد فتحها في المقطع

السابق ، فهذا الظرف ، كان قد ورد في البيت الثامن ( حين يفيض في مصابيح المكان نورها وينطفيء ) وكان بدوره في هذا البيت يحيل على ظرف مكان آخر في البيت السابع « في هذه الليلة أو في غيرها من الليالي » . وهو الظرف الذي أشرنا من قبل إلى دوره في الاقتراب من العنصر المجهول ثم الابتعاد عنه ، لكن علينا أن نلاحظ أن الظرف هنا يلعب على درجة من درجات سلم الحدث تختلف عن درجة الظرف الذي ورد في المقطع السابق ، ويمكن أن يتضح ذلك من خلال رصد شبكة العلاقات بينه وبين الوسائل اللغوية الأخرى في المقطعين والضيائير منها على نحو خاص ، ففي المقطع السابق يتصل الظرف بالأشياء أولاً ( حين يفيض ... نورها ) ثم بالآخرين ( ويسحب الناس ) لكنه لا يتصل بالفارس بطل الحدث نفسه ، وكأن دائرة الزمان كانت تعدد على حدة ، لكن الظرف في هذا المقطع يتصل مباشرة ببطل ( حين تلوح ) وكأنه من خلال ذلك يحدث الرابط بين الزمان ( الذي ما زال مجاهلاً ) وبين البطل ( الذي أصبح معروفاً ) ومن خلال هذا ندخل في دائرة أخرى من دوائر الصراع بين المجهول والمعلوم ، ثم يبدأ مشهد العودة للمكان ، وعلى نفس النحو الذي تطور به مشهد الزمان في هذا المقطع بالقياس إلى سابقه ، يتتطور مشهد المكان أيضاً في خط مواز ، لقد كان هم القصيدة في المشهد السابق رصد ( المكان - المسرح ) لكنها في هذا المقطع ترصد ( المكان - البطل ) ( المكان - الحركة ) أيضاً ، ولسوف يظل التكينيك الرئيسي وهو تكينيك الصراع ماثلاً في هذا المقطع ، فالمحوران المتصارعان يحاول كل منهما أن يشد خيوط الحدث نحوه ، ولا يعني اختلافه عن الضوء لحظة أن الخيط قد أفلت من يده حتى تأتي لحظة القمة الفنية التي تسعى القصيدة إليها ، ويتمثل هذا الصراع هنا من خلال الصورة ( مثل فارس يحيل الظرف في مديته ) فالمكان الذي يضيق في الواقع وتکاد دائرته تتغلق ، يقابلها في الصورة « مدينة » واسعة ، وهذه المدينة من خلال عنصر الإضافة ( مديتها ) تهب الملكية الواسعة لفارس على وشك أن يفقد كل شيء فتحدث الإنばかりة بدورها من خلال التقابل بين التملك التخيّل والفقد الوشيك الواقع ، تحدث نغمة أخرى من نغمات الصراع . ويظهر الصراع كذلك من خلال الفعل ، فال فعلان المتقابلان في بداية المقطع وللذان يربط بينهما أداة التشبيه « مثل » يعبر أحدهما عن اللحظة الحاطفة « تلوح » بينما يعبر الثاني عن اللحظة المتأينة « يحيل » : « حين تلوح مثل فارس يحيل الظرف في مديتها ) ومن خلال هذا اللعب بجوهر الزمن يختل المقاييس الخارجي له ، كما اختل المقاييس الخارجي للمكان من خلال ربط المسرح المحدود بالمدينة الواسعة ، وتجاذب بنا القصيدة مع هذا الاختلال ومن خلاله التحوم الخارجية للزمان والمكان العاديين لكن تقلنا إلى قلب الحديث متلفعاً بها ومجراً عنها في آن واحد ، ثم تأتي قمة المفارقة في ذلك المشهد الذي يلتقي فيه

الفارس مع الآخرين لكي (يطلب) فيه ودهم ، لكنه يطلب في (صمت) نبيل .

من خلال هذا المشهد الأخير يحدث الاتصال بين الفارس (الشخص الأول) والناس (الشخص الثاني) وهو طرفاً الحضور في شبكة علاقات الضيائير في المتكلم والمخاطب ، وهو من هذه الزاوية يمثلان محوراً يقابل محور (الشخص الثالث) الذي يعبر عنه ضمير الغائب ، وهو حتى هذه اللحظة يبدو غائباً عن مسرح الأحداث ، لكنه فجأة وبلا مقدمات ، وحتى بلا مرجع للضيائير، يظهر في الآيات (١٦، ١٧، ١٥) :

(وهم يدقون على إيقاع خطوطك الطبول

ويملئون الملعب الواسع ضوضاء

ثم يقولون ابتدئ) .

من هم هؤلاء الـ (هم)؟ وكيف اندسوا في لحظة الود الصامت النبيل بين الفارس وجمهوره؟ هذه اللحظة التي كانت قد هدأت فيها نغمة التوتر ، إنهم يحيطون لكي يرتفع النبض من جديد ، وليس من الصادقة أنهم يحيطون ومعهم إيقاع دق الطبول السريع الصاخب لتزداد معهم سرعة الحدث ، ولكن علينا الآن أن نتبين كيف التحم هذا الجسد الغريب التمثيل في (هم) بأبطال الحدث الرئيسي؟ وكيف استطاع أن يتسلل خفية إلى مركز الثنائي ، وأن يوجه من خلال ذلك سير الأحداث نحو الماوية؟ إن تكنيك القصيدة يرسم ذلك الالتحام في ثلاث صور متتالية ، تمثل في الواقع ثلاث درجات خفية متتصاعدة يتحقق خلالها المدف.

(أ) في الصورة الأولى يظهرون تابعين للبطل يدقون الطبول ، ولكن على إيقاع خطوه هو (وهم يدقون على إيقاع خطوطك الطبول) .

(ب) في الصورة الثانية ، يتقدمون خطوة للأمام ، فيستقلون عن البطل أو يوازنونه : (ويملئون الملعب الواسع ضوضاء) دون إشارة للارتباط به .

(ج) في الصورة الثالثة ، يتقدمون خطوة أخرى فيسبقونه ويهيمون عليه وتصبح في يدهم المبادأة وإصدار الأمر له (ثم يقولون ابتدئ) .

وعندما يصل تطور الحدث إلى هذه الدرجة التي يهيمن فيها ذلك الجسد الغريب تعود القصيدة للتذكير بسؤال zaman المعلم المجهول : « في أى ليلة ترى يقع ذلك الخطأ ) .

يأتي بعد هذا، المقطع الرابع (١٩ - ٣٤) ويمكن أن يسمى «مقطع التحورات» ازدياد الصراع حدة بين الوجود والعدم، ويكون المفتاح اللغوي للتحورات في سلسلة من الأفعال ذات الدلالة المعنوية الخاصة، وعندنا منها في هذا المقطع (يصير، تصبح، تمت، تستعيد) وهي كلها تتبع إلى حقل «المحور» بمعناه العام، وهو تحور تفرضه اللحظة المتواترة التي آل إليها الصراع، فالموت هذه المرة يقترب، ويظهر باسمه (المنون) للمرة الأولى في القصيدة، ولكن الحياة بدورها لا تستسلم، ويبدا الجذب بينهما من خلال الوسائل الفنية، يميل الميزان في إحدى الصور، فلا تثبت التالية، أن تعيد محاولة التوازن، ثم يختل من جديد، ومع سرعة الاختلال والتوازن تزداد سرعة النبض والتوتر تزداد مشاعرنا طواعية في يد الشاعر يحركها بإشاراته الفنية الدقيقة كيف شاء. في البيت الأول للمقطع تتواءن كفتا الوجود والعدم ومن ثم يصبح الجسم نهباً بين الخوف والمغامرة، وفي البيت الثاني ترجم كفة الإيجاب والوجود (فتصبح الأندام والأذرع، أحياء .. تمت وحدها).

لكن علينا أن نلاحظ أنه رغم الانتصار الظاهر للحياة فإنه انتصار خادع، إن الذي أصبح حيا ليس «الجسم التحيل» وليس «الكل» وإنما هو «الجزء» مثلاً في الأقدام والأذرع، وسوف تكون هذه الضربة، التي شطرت الكل إلى أجزاء وجعلت الحياة معلقة بها، بداية الصراع الحاد الذي يقترب شيئاً فشيئاً من قاع المنون ومحاولات الأفلات، وأن الكل تفتت في لحظة الصراع هذه، فإن أداة التشبيه «كان» تأتي هنا على نحو دقيق، فالطرف الآخر من الصورة غير واضح، والقصيدة لم تقل هنا «كانه» لكي يكون هذا الطرف الآخر هو الجسم «والكل» ولم تقل «كأنها» لكي يكون هذا الطرف الآخر هو الأحشاء و«الأجزاء» ولكنها تركت الصورة معلقة في هذه اللحظة الرهيبة، ودفعت إلى مسرح الحدث بهذه الكائنات الناعمة المخيفة في آن واحد، الحيات المتلوية، والقطط المتورطة، ولنلاحظ مرة أخرى تولد الصراع من خلال المتناقصات فالقطط سوداء، بيضاء دون وجود حرف عطف بين الصفتين، والدائرة يحدث فيها التماس والانفصال من خلال التعارك، ثم يحدث التباعد والافتتاح من خلال الانفراق (تعارك وافتراق على محيط الدائرة).

في هذه الجولة الأولى من الصراع الحاد، اختفى «الكل» رمز التماس والحياة أمام رب الفناء، وبذا الجزء في محاولات للتماس والبقاء لكن هذا «الكل» يدرك جيداً، أن الأمل - إن وجد - لن يكون إلا من خلال الوحيدة، ومن هنا فإن صوت الشاعر يبدو في هذه اللحظة الدقيقة لكي ينطق بالضمير (أنت) رمز الكل المشود متصلاً أو منفصلاً ،

أحدى عشرة مرة متواالية في ثانية أبيات فقط ( من ٢٦ إلى ٣٣ ) وكأنه ينفخ فيه نفس الحياة  
الأخير:

وأنت تبدي فنك المربع آلام والآلام .  
تستوقف الناس أمام اللحظة المدمرة .  
وأنت في منازل الموت تلتجّ عابثاً مجترئاً .  
وأنت تفلت العبال للحجال .  
تركت ملجاً وما أدركت بعد ملجاً . . . إلخ .

ويلاحظ هنا أن قمة التوتر جاءت في البيت الحادي والثلاثين ، وهو البيت الوحيد في  
هذا المقطع الذي خلا من ضمير مباشر يتصل بالبطل :  
فيجمد الرعب على الوجه لذلة وإصغاء .

لكن ذلك الانتشاء المؤقت لا يلبث أن يطفئه ذلك الصوت الريتيب الذي يتردد على مدار  
القصيدة ، وكأنه البندول الذي يذكر بحركة الزمن ، وبأن الأمر لا يعود أن يكون تحديد  
نقطة زمنية مجهلة لمصير محظوظ :

في أي ليلة ترى يقع ذلك الخطأ ؟

لقد تجسد طرف من أطراف الصراع في المقطع السابق ، بقواه ونقاشه ضعفه ، وناور قوة  
مجهلة له بكل ما يملك ، حتى أفلت من قاع المنون مرة ، نجح في أن يعيد التوازن . أو  
هكذا بدأ له — من خلال تجسيد الأجزاء في « كل » واحد ، عبر عنه الضميران المتصل  
والمفصل إحدى عشرة مرة متتالية ، ولكن : هل يفلت « الكل » نفسه من دائرة العدم ؟  
أصلاً يمكن أن يكون التجسد في ذاته مداعاة لسهولة تحديد الهدف أمام سهم العدو  
المجهول ، والوحش الخرافى ؟ لكن هذا الوحش الخرافى مازال مجرداً حتى الآن وإذا كان  
المقطع السابق قد أعطى التجسيد للطرف الأول من أطراف الصراع ( اللاعب ) فإن المقطع  
الثانى ( الأبيات من ٣٧ إلى ٤٨ ) يعطى التجسيد والتحديد للطرف الثانى من أطراف  
الصراع ( الموت ) .

ولكن كيف يجسد الشاعر الموت ، وهو قمة المجردات ؟ وما هي الوسائل الفنية التي  
يلجأ إليها لإبراز صورة مجسدة تعادل صورة الطرف الأول من الصراع ( اللاعب ) وهو مجسدة  
بطبيعته ؟ إن أول ما يلاحظ على هذا المقطع هو شيوخ الصورة الحسية فيه شيوخاً وأصحاباً  
بالقياس إلى المقاطع السابقة ، فمعنا في هذا المقطع صور الطاووس والأفعى والنمر والأسد ،

وهي صور يقابلها في تمثيل الطرف الآخر صورتان حسيتان فقط ، الحيات والقطط ويلاحظ عند إجراء المقارنة أن صورة واحدة تشتهر بين الطرفين هي صورة الأفعى هنا والحيات هنا ، وإن صورة أخرى هنا تقارب مع مثيلتها هناك ، وهي صورة القط مقارنة بالنمر مع الفرق الشاسع في القوة وتبقى صورة الطاوس ملك الجو ، والأسد ملك الأرض قوتين زائدتين هنا لا يعادلها شيء في ميدان الصراع ومن خلال تقابل الصور وحده ينبع التكنيك الفني عن الميل الريفي لميزان الرعب في صالح الموت والفناء .

لكن تكنيك الصراع الذي تبنته القصيدة على امتدادها لا يدعنا نسلم للفناء بالسيطرة على الميدان حتى في لحظات تفوقه الواضحة ، فهناك أولاً ظرف المكان الخادع « تحت » وهو يوحى بالطمأنينة والسيطرة وقد ورد في هذا المقطع مرتين (في البيتين ٣٥ ، ٤٧) وحصر بين مجده هنا وهناك صور تمثيل الفنان ، وهذا الوحش عندما يكون (تحت) اللاعب يعطي الإحساس بفوقية اللاعب الآخر وتتسجيل نقطة إيجاب له ، لكن هذه الفوقيه لا تثبت أن تسلبها القيمة نقطة سلب أخرى متمثلة في (الظلمة) التي حل محل الضوء الذي فرش عند مجيء اللاعب في الخامسة الثانية ، ثم تأتي مجموعة من الصفات لكي تذكرى ذلك الصراع بين الإيجاب والسلب ، ويلاحظ على هذه الصفات بدورها أنها تتوزع بين طائفتين ، صفات حسية ، وصفات معنوية وإلى الطائفة الأولى تتسم صفات جمبل ، جذاب ، رشيق ، وإلى الطائفة الثانية تتسم صفات ، جليل ، مخاطل ، خفي ، ولستنا بحاجة إلى الإشارة إلى التعادل والتوازن بين الطائفتين على المستوى الكمي .

لكن الصفة تلعب دوراً دقيقاً في بناء لغة الشعر بصفة عامة<sup>(١)</sup> ، وهذا الدور مختلف عن المهمة النحوية التقليدية للصفة في بناء الأسلوب الشري من حيث قيمتها يتوضّح الموصوف ، ثم من حيث وجود علاقة الجزء بالكل بينها وبين الموصوف فالصفة في الشعر ليس من الضروري أن تكون توضيحية ولا أن تتحقق فيها العلاقة الجزئية ثم إن وظيفتها تختلف باختلاف موقعها في التركيب النحووي ، فقد تكون الصفة خبراً كـ« هو الشأن هنا في الأبيات ٣٨ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٦ » ، وقد تكون الصفة نعتاً كـ« هو الشأن في الأبيات ٣٧ ، ٤٣ ، ٤٨ ، ٤٥ » ، وهي من خلال ذلك كله قد تبدو ضرورية لتصور المعنى الأساسي للجملة في الطائفة الخبرية على نحو خاص بحيث لا يتصور في غيابها ، وقد يبدو متصرّفاً

(١) حول دور الصفة في اللغة الشعرية ، انظر كتاب : بناء لغة الشعر تأليف جون كورين ، ترجمة د . أحمد درويش ، القاهرة - مكتبة الزهراء ١٩٨٥ (الطبعة الثالثة : دار المعارف ١٩٩٤) . (الباب الرابع) .

وإن كان ناقصا حين تغيب بعض الصفات الأخرى في الطائفة الثانية ، ونستطيع أن تخيل البيت ٤٥ ( يعد نفسه للوثبة المستمرة ) لو حذفنا الصفة وتصورنا الجملة دونها ، وقد يكون النصان الصفة أقل ، كما هو الشأن في البيت ٤٨ ( متظرا سقطتك المتطرفة ) حيث لا يؤثر غيابها كثيرا على المعنى .

لكتنا لا نريد أن نقف طويلا أمام الصفة هنا من هذه الزاوية المغربية مادمنا قد اختربنا لهذا البحث نغمة أساسية تدور حول « الصراع المحكم » في هذه القصيدة ونود هنا أن نكتفي بالإشارة إلى الدور الذي تلعبه الصفة في هذا المقطع من هذه الزاوية .

إن دور الصفة في الصراع هنا يتمثل في وقوفها وسطا بين محوري السلب والإيجاب ، تستقبل عمق المعنى الرئيسي فتوزع تأثيرها على لحظات التوتر والمدحوم بقدر يخدم درجة الحرارة الخاصة التي تحافظ عليها القصيدة في هذه المرحلة ، فاللوحش الذي يأخذ صفة أولى هي الحرارى والذى يتحدد له من خلال اسمه وصفته معنى سلى خيف لا تلبث الصفة الثانية التي تلحق به من خلال الجملة الخيرية ( فهو جيل ) أن تعطى له معنى إيجابيا يصراع المعنى السلى الأول ، وقد يمكن ذلك الصراع داخل الصفة ذاتها أو من خلال النسبة بينها وبين الموصوف ، فالأخفى جذابة وهى صفة إيجاب خادعة . فالصفة الأساسية المسكونت عنها أنها سامة – والنمر الرشيق غادر ، والأسد الجليل قاتل وهكذا ثما تقاد الصفة تعطى حتى تسلب وما تقاد تهدى حتى توتر وما تقاد تذكر بقيم الحركة والحياة حتى تلفها بقيم السكون والموت .

ما بين طرق المكان في المقطع السابق ( ممدا تحتك في الظلمة تحتك يعلك الحجر ) تحدثت صعوبة المواجهة بين خصمين عندين واتضحت من خلال الصفة والصورة والبناء الشعري وجهة الصراع الختامية ، وبقى الآن أن تتحدد ( اللحظة ) التي تسدد فيها الطعنة . و اللحظة عودة إلى عنصر الزمان المجهول . . لكنه هذه المرة ليس عودة من خلال كلمة الليلة في البيت ٦ أو الليلي في البيت ٧ أو حين في الآيات ٦ ، ١١ ، ٨ ، ١٩ ولكن من خلال لحظة ( في لحظة تغفل فيها عن حساب الخطوط ٤٩ ) لقد ضافت الدائرة حتى في مجال الزمن وكان الصراع في المقاطع السابقة قد أشار إلى نقطة الضعف التي قد ينفل منها السهم ، إنها نقطة تمرق الكل وتحوله إلى أجزاء وهي النقطة التي كانت قد اقتربت بالبطل من قاع المuron في إحدى مراحل الصراع ، ولوسوف تظهر مرة أخرى ، سوف يتفتح الخطوط ( البيت ٤٩ ) وسوف يتشتت المخاطر ( إذ تعرض الذكرى تغطى عريها المفاجأة ) وسوف يختل التوازن ، وفي هذه اللحظة سوف تدور الدائرة ، هذه الدائرة التي كانت من قبل تغلق وتفتح ( تعاركت وافترقت على محيط الدائرة ) وسوف يربط هذا التعبير « تدور الدائرة »

والذى يتكرر مرتبين في هذا المقطع ، سوف يربط الدائرة الفلسفية المجردة التى كانت محور الصراع على امتداد القصيدة ، سوف يربطها بالمخزون التراوى فى ذهن الجماعة عن « دارت الدائرة عليه » وإذا كان الشكل الدائرى الفلسفى قد انغلق ، فإن الخط المستقيم الفلسفى أيضا الممثل فى الحال سوف يتضمن (تبضم تحيط الحال مثلما أنبض رام وتره ) وحيز ينبض الرامى الوتر فليس الحال وحده هو الذى ينقطع ، ولكن السهم يخرج من مكانه ليneathى الصراع المتواتر على مدى ستين بيتا مليئة بالفن والدقة والجلودة .

إن المشهد الختامي الذى نفتح أعيننا عليه (الآيات ٦١ - ٦٦) يقودنا مرة أخرى إلى المكان بعد أن بلغ صراع « الزمان » مداه ، لكنى نقف على بقايا المعركة وأثار الصراع وهذه سوف نجد أصداء العناصر التى أدارت محور الصراع على طول القصيدة ، فالضوء الذى ولد نشوان فى المفتاح ، وهددته ظلمة الليل خلال الصراع ، لن يختفى حتى بعد أن يمسى الصراع ولكنه فقط سوف (يرتكب الضوء على الجسم المبيب المرتطم) والجزء الذى صار مع الكل فى لحظات الدروزة ، سوف يبقى لى يتلقى أشار الضوء المحطم (على الذراع المهدل الكسير والقدم) لكن « الكل » الذى ظننا أنه صرع ، يعود بعد الفناء محتفظا بقيمة من أكثر العناصر خلودا فى هذا الصراع عنصر الضوء ، حين يختزن « ابتسامة » مضيئة على الشفاه ، وحينما يبدو وكأنه وحده هو الذى « عرف الأشياء » و« صدق النبأ » إن ذلك الانقلاب المفاجئ فى المشهد الختامي ، يذهب بفلسفة القصيدة كلها إلى مدى بعيد وإلى آفاق غير محدودة ، فليست نتيجة الصراع بين عناصر الإيجاب وعناصر السلب فى الكورة المحيط ، هي غلبة عناصر السلب بأسلحتها المختلفة المتعددة كما يبدو فى ظاهر الأمر ولكن نتيجة الصراع هيبقاء عناصر الخلود فى الكرون : « الضوء » و« المعرفة » حتى وإن تحطم مظاهر الحركة العارضة .

هل هو لون من التفاؤل تخلص إليه القصيدة من خلال بنائها الفنى المشابك ؟ أو يكون ، ولكنه ليس تفاؤلا ساذجا ولا بسيطا ولا فجأا بل ولا كاملا .. إنه لون من الجمال الشاحب والمتعة الاظافية كتمثيل الإغريقية القديمة حين يبدو الجسد يتفسج جحلا ولكل مبتور الذراعين ، ولو ن من الأقرب من جوهر حقيقة الكون ، وهو اقتراب كان لا بد له تحملنا القصيدة إليه أن تم بناء خلال غابات مكثفة وبحار عميقه وطبقات من الهواء تعهدنا خلال لحظات استرخائنا ، ودرجة من سرعة الإيقاع تختلف عن درجة إيقاع « الحية اليومية » ، وكل ذلك كان لا بد أن يفرض درجة من درجات التعبير ، تختلف عن تعبير الفكرة العادى أو المسترخي أو حتى المنطقى المحكم ، ودرجة من السرعة والإيقاع فى ذلك التعبير تناسب هدف الرحلة ومناخها ، ولم يكن ذلك كله ممكنا إلا من خلال ذلك « الصريا المحكم » في لغة القصيدة والذى حاولنا أن نقف على بعض أسراره في هذا الحديث .

المحجوب الثاني  
**الشعر والحوار الخلاق مع الطبيعة**  
محمود محسن إسماعيل

في اليوم الثاني من شهر يوليو عام ١٩١٠ ولد محمود حسن إسماعيل في قرية (النخلة) على شاطئ النيل بمنطقة أسيوط في صعيد مصر. وفي شهر إبريل عام ١٩٧٧ لفظ شاعر العربية الكبير أنفاسه الأخيرة . بمدينة الكويت على شاطئ الخليج العربي . وخلال هذه الرحلة قدر لهذا الفنان المتفرد أن يترك بصماته لا على تاريخ تطور الشعر في عصرنا وحده وإنما على تاريخ التطور العام لأعرق فن عرفته العربية . ولم تكن حياة هذا الشاعر هادئة ولا مستقرة ولم تعرف أحاسيسه بلادة السكون وإنما ظل في دهشة مستمرة من هذا العالم وفي تأمل مستمر لقوى الطبيعة من حوله . وفي غزو أبيد لأسرار الكون . تراه فتحس أن روح الفن في تقمص دائم له وأنه يفتش دائمًا عن شيء ما بعيشهما الحائزتين اللتين لا تستقران إلا قليلاً . وشعر رأسه النافر المتحفز وصمته الطويل . وتسممه فتحس بأن في كلماته وصوره قوى سحرية ترقد الأشياء من نومها الطويل وتبعثها حية أمام عينيك .

ولعل تحريرته الخاصة في النشأة والتقويم العلمي تفسر جزءاً من غرابة سلوكه وشعره معاً . فهذا الشاعر لم يتلق في البدء تعليمه في مدرسة نظامية ولم يعش حياته الأولى في وسط مدينة ولا حتى في وسط قرية . وإنما قدر له أن يعيش في (الكوخ) الذي أعطاه اسم ديوانه الأول : (أغانى الكوخ) والذي صدر في عام ١٩٣٤ . كان هذا الكوخ يوجد في منطقة بعيدة عن القرية تستقر فيه الأسرة غالباً فصول العام . ومقارن من خلال الحياة فيه رعاية الزرع وتربيبة الماشية وعندما أصبح محمود حسن إسماعيل فتى ، بعد تعلم القراءة والكتابة في مكتب القرية وفي مدرستها الأولية ، انضم إلى أسرته في الكوخ لكي يقوم بدوره كاملاً في زراعة الأرض ورعايتها الماشية . وكان من الطبيعي أن يقف تعليمه عند هذه المرحلة ، لكنه ثابر وواصل من مقره البعيد . يحمل كتب المقررات الدراسية في بداية العام ويقيّد اسمه

بالاتساق في المدرسة الثانوية، ولا يربطه بعالم الثقافة والأدب إلا خطأ واحد يتمثل في مصادفة طريقة.

كان (كوخ) الأسرة يوجد على الطريق الذي يؤدى إلى القصر الريفي لفرید باشا وهو واحد من كبار ملاك الأراضي الزراعية في صعيد مصر لذلك العصر وكان خادم البشا يذهب إلى المدينة كل صباح ليحمل إلى البشا - فيما يحمل - الجرائد اليومية، وتعرف محمود حسن إسماعيل على ذلك الخادم الذي كان يستريح في الكوخ قليلاً في طريق عودته بالقدر الذي يستطيع فيه الشاعرظامي أن يلتهم ما تكتبه صحف ذلك العصر من أخبار الأدب، ويترقب على نحو خاص عند الملحق الأسبوعي لجريدة (البلاغ) والذي كان ينشر رواية الإنتاج والدراسات الأدبية لشعراء العصر وكتابه ويطلب من الخادم أن يبقى هذا الملحق عنده يوماً أو بعض يوم فالباشا لا يهتم بقصائد الشعر وشيشاً فشيئاً تصبح هذه الصحيفة الأسبوعية المدرسة الأدبية التي يتربى فيها محمود حسن إسماعيل طوال فترة دراسته الانتسابية والتي انتهت بحصوله على شهادة البكالوريا (نظام تجهيزية دار العلوم) عام ١٩٣٢.

خلال هذه الفترة الحصبة كان محمود حسن إسماعيل قد مارس تجربة مزدوجة . مارس تجربة تعليم نفسه تعليماً ذاتياً واستغل القدر القليل الذي أتيح له من صحف الأدب استغلالاً طيباً . وهو في هذا يذكر من بعض الروايا بمعاصره الشاعر والكاتب الكبير عباس محمود العقاد، الذي لم يقطع في سلم التعليم الرسمي إلا سنوات المرحلة الابتدائية ومع ذلك عد لضخامة وعمق معرفته وغزارة إنتاجه آخر الكتاب الموسعين في الفكر العربي ، وتجربة محمود حسن إسماعيل تذكر كذلك بالتجربة الطريفة في التعليم الذاتي التي عاشها وروها الشاعر الفرنسي الكبير لويس اراجون والذي أخفقت خطاه في التعليم المدرسي في بداية حياته وبعد أن فقد أهله الأمل فيه . جائى مرحلة من التأمل الذاتي الصامت في شكل الحروف ودلائلها ، وقاده ذلك لا إلى تعليم الكلمة فحسب ولكن إلى عشقها والسيطرة عليها أيضاً .

لكن الجانب الآخر من تجربة الكوخ عند محمود حسن إسماعيل تمثل في القدر المائل الذي تعلمه من (الطبيعة) لقد أطالت صحبة الطبيعة الصامتة الناطقة على اختلاف لحظات الليل والنهار وتقلب الفصول . ووُجد فيها معلمًا عظيمًا أحسن فهم لغتها والاستفادة منها ، حتى أنه ليتمكن أن يقال إن محمود حسن إسماعيل من أعظم من تأثروا بالطبيعة تأثراً حوارياً خالقاً في تاريخ الشعر العربي ، وهو من هذه الرواية يذكر بالشاعر الفرنسي الكبير (فكتور

هيجو) الذى كان يقول : (إن حديقة البيت الذى ولدت فيه علمتني أكثر مما علمتني بعض الكتب) .

ولتسأمل قليلاً في إحدى لوحات الحوار الخلاق بين الشاعر والطبيعة ، وهى لوحة تداخل فيها الأصوات على نحو دقيق ، وتبادل صور الطبيعة والإنسان أماكنها في « حلول لطيف » تلاشى من خلاله بعض أجزاء الصورة الأولى شيئاً فشيئاً ، لكن يظل محلها أجزاء من الصورة الثانية ، ثم تتعادل في بعض اللحظات الملامح الذاهبة والملامح الباقة ، وتغلب ملامح إحدى الصورتين في لحظة أخرى ، وقد تخفي إحدى الصورتين كلية لكن تحل محلها الأخرى قبل أن تعود إلى الظهور من جديد ، وهذا « التكثيک » في التصوير الشعري أقرب ما يكون إلى « تكثيک مزج الصور » في التصوير السينمائي والتليفزيوني ، أو إلى « تكثيک تداخل الأصوات » في المعزوفة الموسيقية ، وسنرى كيف استطاع الشاعر أن يحافظ على إيماء كل صورة حتى في غيابها وأن يوظف ذلك كله في خلق مناخ شعري مكثف .

واللوحة التي نريد أن نتحدث عنها هي قصيدة « جنازة الرق » من ديوان قاب قوسين :

يبدأ الشاعر لوحته ببيت افتتاحي :

أنا والكون وظلام وليل بجميع الأسرار مُدَّت يداه

وهو بيت يكاد يلخص الصراع ، فهو يرتكز في البدء على ذات الشاعر « أنا » وهي تبدو في لحظة حبيسة تحدها أسوار مكان ضيق « الكون » ولا يتوقف الحبس عند ضيق المكان الذي يحرم الجسد من الحركة وإنما يمتد إلى « الظلام » الذي يمنع البصر من النطلع ، وهو ظلام لا مهرب منه حتى لو تحطم أسوار المكان الضيقة في الكون فهو كلام يحيط به « الليل ». ولنلاحظ أن العناصر الأربع التي تشكل هذا المفتاح تداخل كل عنصر منها في العنصر التالي « فأنا » داخل « الكون » والكون داخل « الظلام » والظلام جزء من « الليل » ، وكان الشاعر يحكم إغلاق الأسرار داخل بعضها البعض ، كما يحكم الساحر في الأساطير وضع التعاويد والرقى في صناديق صغيرة متداخلة ويلقى بها في قاع سحيق ، ومع ذلك الإحكام في القيود التي يلف بها الشاعر نفسه ، والستائر الداكنة التي تحيط بعينيه ، فإن الشطر الثاني ينفرج فجأة عن تهاوى كل هذه الأسوار أمام بصيرة الشاعر النافذة ، فإذا بها تصل إلى جميع الأسرار ، بل إن الليل ذاته هو الذي يمد إليها اليدين :

أنا والكون والظلم وليل  
وريابى مدنٌ يشرب الليل  
وعزيز الرياح ركبُ غريبُ  
وطيرُ الرُّبِّي بقيَاتُ صنْجُ  
وعبابُ السكون بحرٌ من الضجةِ

على هذا النحو يتشكل هذا «المدخل الخماسي» للقصيدة، فيطور لحظة «اختراق الحجب» التي صورها البيت الأول ، إلى لحظة هيمنة في البيت الثاني، حيث لا يتوقف «الشاعر» عند النفاد إلى الأسرار ، وإنما يقوم بدور إيجابى فعال في تعديل عناصر الطبيعة ، فربابه يمتضى الظلمة (يشرب الليل) ولكنه في الوقت ذاته «يسقى من الألحان دجاهًا» فهو عنصر متفاعل مع الليل يتمثل ويعطى ، ولا يستسلم أمامه استسلام عناصر الطبيعة الأخرى التي ضمها ذلك المقطع الخماسي : (خطى الرياح التي تسوى ، أو بقايا شدو الطيور التي عصرها الليل ورمها) ، بل إنه يرى في الأشياء عكس ما يوحى به ظاهرها فهو يرى في عباب (الكون) بحرا من (الضجة) تردد حيرته على شطائه ، بحثا عن نقطة اختراق جديدة وتغرة يتم من خلالها النفاذ إلى الأسرار ، ومن خلال هذا الختام للمقطع الخماسي يبدو الثبات والرضى الذي تمثل في البيت الأول عندما مد الليل يديه بالأسرار للشاعر وقد تحول إلى حيرة وقلق وديناميكيه ويبحث دائم عن المجهول على شواطئ بحر السكون والضجيج في قلب الليل .

من هذه اللوحة الخماسية ، يدل الشاعر إلى لوحة أخرى ثلاثة :

والدجى ظالمٌ تجبر حتى لم يدع فرحةً لضوء يراه  
ذئَن في صدره زمان الحيارى والمساكينُ بين كفيه تاهوا  
لا شعاعٌ ولا ضمير ضياءٌ من وراء السواد يرنو سناء

وإذا كانت اللوحة الأولى قد جسدت الليل خالصاً في مواجهة الشاعر وعناصر الطبيعة الأخرى ، فإن اللوحة الثانية استخلصت العنصر الثابت في اللوحة الأولى وهو «الظلم» لتجعل منه مدخلًا «لامتزاج الصورة» التي أشرنا إليها ، وهى تحدث ذلك الامتزاج فى انسانية لا تكاد تحس حين تتنقل من «الظلم» إلى «الظلم» وحين تصاغ الصورة على نحو يمكنها معه العودة إلى أحد المحورين أو كليهما ، وإذا تأملنا في البناء البلاغى والنحوى للبيت الأول من اللوحة لوجданه يحمل هذه الازدواجية فى طياته فالتركيب «الدجى ظالم

تجبر» يحتمل أن يكون المستند إليه فيه الدجى الذى أستد إليه الظلم ، أو الظالم المتجر الذى أستند إليه الظلمة ، وبجئي الصورة فى شكل « التشبيه البليغ » يفتح الباب للازدواج ، ومن خلال هذا الأزدواج يمتضى الشاعر صفة من الطبيعة فىستندها إلى الإنسان تمهيداً للاختباء التدريجي للطبيعة من بؤرة الصورة وإحلال الإنسان محلها ، وإذا كانت اللوحة الأولى قد كادت تخلص لطغيان الليل وامتلاكت بعناصر الطبيعة المستسلمة وصوت الشاعر المقاوم ، ومازجت اللوحة الثانية بين « ظلام » الليل ، و« ظلم » الإنسان ، فإن اللوحة الثالثة وهى تتكون من ستة أبيات قد خلصت بجانب الصورة الثاني وهو الإنسان ، وكادت تختفي فيها عناصر الطبيعة :

واخصلَّ من بكاهما ثراه	هلكت في ترابه دعوه المظلوم
تشلت ، فلم تقلهما شفاه	لم تجد قوة لتصعد للنبيب
نوُحُها في الطريق يهدى صدأه	وططا الناس لا تسير ولكن
تسلاقي جنائزها لم يعد فيها	تسلاقي جنائزها لم يعد فيها
عتمة الليل من دواهىأساه	عشش الرق في دجامها وزنت
وشكت شيبة السلاسل حتى	عشق القيد سخطها واشتهراء

إن الانتقال بين اللوحتين ، يتم من خلال مفتاح « التزاوج اللغوى » ، فالدجى ظالم ودعوة المظلوم في صور اللوحة الثالثة ، ولا شك أن صيغة اسم المفعول في هذه اللوحة الأخيرة هي التي مهدت الطريق لمجموعة من الصور عن المظلومين ، وتحورت حول صورتين هما « الكلمة » و« الخطاوة » واتسمت كلتاهم بالعجز فالكلمة « لاتصعد » والخطوة « لاتسير » ولأن نوافذ الحركة إلى الأعلى وإلى الأمام قد سدت من خلال انعدام الصعود والسير ، فلم يبق أمام الصور المتندفعة بقوة الغليان الداخلى إلا أن تدور حول نفسها ، ومن هنا جاءت معظم صور هذه اللوحة أشبه ما تكون بالزوابع الترابية والرملية أو بالدوامة المائية قد يصعب على العين أن تلتقط خطوطها بدءاً وتهياها ولكنها تحس بقوتها وقد تطوى داخلها ، ومن هذا المنطلق فإن العنصر المؤثر في مثل هذه الصور قد يكمن في القوة الإيحائية لمفرداتها أكثر مما يكمن في الدلالة الحرافية لتراثيتها . ويكتفى أن تتجمع في هذا المقطع مفردات مثل : « بكاء ، شاق ، نوح ، يهدى ، جنائز ، الفنان ، الرق ، الدجى ، زنت ، عتمة ، دواهى ، أسى ، السلاسل ، القيد » .

فهذه المفردات الأربع عشرة عندما تجتمع في ستة أبيات متتالية فلا بد أن تعطيها من

الرخجم والإيحاء ما يخلق معه الشعور الذي تسعى القصيدة إليه، وما يجعل الإحساس بالدوران السريع للزرابع ماثلا حتى وإن تدخلت أطراف بعض الصور كما حدث في البيتين الثاني عشر والرابع عشر.

مرة أخرى تعود الطبيعة إلى بؤرة الصورة في اللوحة الرابعة ممزوجة بالإنسان كما حدث في اللوحة الأولى، بعد أن رأيناها قد توارت في اللوحة الثانية واحتفت في اللوحة الثالثة، والشاعر يختار في هذه اللوحة الرابعة عناصر متضامنة من الطبيعة تخلع تطامنها على من حولها لكنها في الوقت نفسه تعكس الصمود والتحمل وطول النفس، وتعكس في لحظة واحدة بعد مثال الشمرة، وحلاوة مناقها حين نصل إليها، ويجسد الشاعر هذا العنصر الطبيعي في التخلة وما تستقطبه من عناصر طبيعية وبشرية أخرى في اللوحة الرابعة ذات الأبيات الخمسة :

لَمْ تفدها ضراعة النخل شيئاً  
عَبْرَ الدَّهْرِ فِي التَّبَلِ وَالتَّسِيعِ  
يَدْعُونَ، وَالرِّيحُ تَذَرُّ دُعَاءَهُ  
وَالْمَظَالِيمُ حَوْلَهُ مِنْ بَنْيِ الْفَأْسِ  
طَوَاهُمْ فِي أَسْرِهِ مِنْ طَوَاهُ  
عَبَدُوا الْأَرْضَ مِنْ قَدِيمٍ وَغَنَّتْ  
بَهْمِ الطَّيرِ وَالرِّبَى وَالْمِيَاهِ  
مَوْكِبُ الْلَّهَوَانِ يَمْزِي رِبَّاهُ  
وَهُمْ ضَائِعُونَ فِي كُلِّ حَقْلٍ

إن عناصر الطبيعة في اللوحة هنا لا تبدو تزيينا خارجيا، ولكنها تبدو أداة تعبيرية، وجزءا من كل ، وخطوة في حركة ، والتقابل مستمر هنا بين عناصر الثبات وعنابر التغير، وإذا كانت الريح تذرو دائما بدعاء النخيل والصراع بينها ثابت أذلي والصمود كذلك، فإن الصور المتغيرة في ظلال النخيل لبني الإنسان أو لبني الفأس ، ينبغي أن تستلهم العزم من الصراع الدائم حولها . والشاعر لا تصل به خطاه إلى هذا الرابط الواضح بين العناصر ولعله لا يريد ، ولكنه يستشرف الآفاق فحسب ، ويترك لتشابك العناصر أن تعمل في النفوس عملها .

يمكن لقارئ القصيدة أن يعتبر اللوحات الأربع السابقة بأبياتها التسعة عشر معروفة كبرى تصل بالشاعر إلى ما يريد أن يلمسه لمسا مباشرا من الحديث عن واقع الفلاح في عصره والظلم الذي وقع على كاهله ، وبدايات انفراج الأزمة وسعادته بها ، وهذا الحديث الذي يضع الشاعر في قلب الأحداث في وقتها ، وكان موضوعا لغنائيات مباشرة لغيه من الشعراء ، لم يغير الشاعر بالكشف والتنازل عن أدواته الفنية في سبيل سرعة الوصول أو سرعة الانتشار ولو أنه قد فعل لت Bharat قصيده كما ت Bharat عشرات القصائد التي قيلت في نفس

الموضوع وإن لم تقل بنفس الطريقة فقدر لها أن تتألق في زمانها فترة ثم تنطفئ لكن محمود حسن إسماعيل حرص على أن ينمى التكنيك الذى أشرنا إليه وألا يكتفى باستخدام الطبيعة كزينة أو «كديكور» خارجى وإنما كأداة تعبيرية ، وهو حين يصل إلى لب هدفه يتخلق قليلا عن صور الطبيعة المكثفة ولكنه يلتجأ على الفور إلى صور البلاحة الفنية فيخلق من خلالها «طبيعة خاصة» وينجح في المحافظة على المناخ الذى هيأ له جو «الطبيعة القانة» ولتنتأمل في المقطع التالي الذى يصور لب قضيته ونرى كيف كثف من استخدام صور «القلب» و«التورية» و«النكرار» و«النمو» و«المقابلة» لكي يخلق ذلك المناخ الفنى الذى أشرنا إليه :

ويتدحرج من التراب لأنجرى  
تبدى الحب ثم تسقيه بالدموع  
وهو في صبره يواعد بالقوت  
ويحين الحصاد يوما بكفيها  
رجعت بالفراغ والجوع والحرما  
تحجد الرق في الطريق فإن  
تحجد الرق في الطريق فإن  
تحجد الرق في الهواء فما تنسى  
إلا هيجره ولاته  
ضرب الرق في الفضاء فلم يبق فضاء له مكان في حماه  
إن الشاعر لا يترك المعنى يبرد بين يديه أو يتحول منه إلى التجريد ووسيلته لذلك تكمن في إيقاظ الصور من موقف لآخر، بدءا من الصورة المجسدية للعمل المتواصل المقدس وهي صورة لا تبرز من خلالها إلا اليد المعروفة تخفي التراب وتبدى الحب يد أخرى ، وشيئا فشيئا على طريقة الأزدواج في الصورة التي أشرنا إليها تحفن حيا الصبا من العروق لظهور في صورة أخرى مجاورة وموازنة لها وهي صورة الحب والزرع .

(وتبل عروقها في صباء) وكأن الصورتين - اليد والزرع - تحولتا إلى صورتين متداخلتين توزع الظلال عليهما في لوحة رسام متمكن ، أو تتدخل أصواتهما في صورة سينائية أو تليفزيونية ، وعندما تحيي لحظة الحصاد فإن الشاعر لا تفلت منه صورة التورية التقليدية (ولم تدر كفها من جناء) فالذى جنى الحب جنى على ذراعه ، وعندما تبلغ الصورة قمتها يلتجأ الشاعر إلى التكرار والنحو كوسيلة مفضلة لديه وتشمل ذلك في الأبيات الثلاثة التى تفتتح بجملة «تحجد الرق» ثم يتنامي بعد ذلك فإذا هو في «الخطوة» وإذا هو في «الكلمة»

وهما نعمتان سبق أن عزف عليهما الشاعر كما أشرنا ثم يتصاعد ذلك الرق فإذا هو في «الماء» يسد على الناس منافذ الأفق، وتؤدي صورة التكرار على هذا النحو الدقيق وظيفتها التصويرية والشعرية التي أدتها للقصيدة العربية بدءاً من «قريباً مربط النعامة مني» حتى اليوم.

إن الشاعر كثيراً ما يلجأ إلى التكرار، على مستوى الحرف وعلى مستوى الفعل وعلى مستوى الجملة وهي ظاهرة تلقت النظر في كثير من قصائد محمود حسن إسماعيل وهي كثيرة الشبيوه في القصيدة التي بين أيدينا.

لقد أردنا فقط التوقف أمام ظاهرة «الحوار الخالق بين الشعر والطبيعة» في هذا النص، وأمتداداته وأثاره في تشكيل القصيدة، وتعاونه مع الصور البلاغية ولحوئه إلى أنها طلاق من التصوير الدقيق حاولنا أن نستكشف كنه بعضها وأن نردها إلى وشائجه المتصلة بها في الفنون الأخرى وأن نرى كيف استطاع الشاعر من خلال هذا كله أن يجعل القصيدة جزءاً من الكون، يربط شرائينها الدقيقة بروافده العظيمة ويجعلها تتناسق معه في الحركة والسكن ويربط الإنسان من خلالها بالكائنات المحيطة به، فيجعله أكثرها استعصاء على التسليم والرضوخ وأكثرها قوة على الحوار والمجادلة وتمثل العناصر وإعادة طرحها من جديد، وكل ذلك لا يقدمه الشاعر من خلال لغة فلسفية مجردة وإنما من خلال منهج شعرى في الربط والإيحاء والاستشراف والاقتراب والابتعاد، ومن خلاله تلقت قصيده من أن تكون رصداً للحظة عابرة، وإنما تتحول إلى ترسیخ لهذه اللحظة في عمر الزمان وتأصيل لها في زوايا المكان.

وتأمل الطبيعة هنا لا يedo تأملاً سليماً يكتفى برصد فوتغراف للواقع كما يحدث عند بعض الشعراء. ولا يكتفى بخلع مشاعر الشاعر على ذلك الواقع وتلويشه بها كما كان يحدث عند بعض الشعراء المجيدين من الجيل الذي سبق محمود حسن إسماعيل من أمثال الشاعر خليل مطران. ولا يكتفى بالحوار الفلسفى الهادئ مع عناصر الطبيعة كما كان يحدث لدى الشاعر المهجري الكبير إيليا أبو ماضى . ولكننا هنا نجد حواراً عنينا وأخذنا وعطاء ونفذاً من وراء ستائر الكون المظلمة إلى دقات قلب البشر خلفها ومزجاً لعناصر مختلفة مثل الكوخ والظلمام والليل والرياح والطيور والسكنون والخيارى والمساكين والظالمين والشاعر والأسوار وكلها عناصر يعيد الشاعر صهرها في بوتقة وخلطها حتى لتبدو وكأنها عنصر واحد.

إن هذه النغمة الحوارية في الحديث بين الشاعر والطبيعة تتمد في لحظات الرضا امتدادها في لحظات الاحتجاج ، وتسود لحظة التفاؤل كما تسود لحظة التشاؤم ولنستمع إلى هذه النغمة التي تسعى إلى لحظة الرضا من ديوان (هكذا أغنى) ، يقول الشاعر :

جنة للأقانين لفاء . نهاها مذهب في حياته  
شاعر في الضحى يعني فتصغى كل سوانساته . . على راياته  
سرق الطير شدوه حين فاضت خلجان الإيمان من أغانياته  
وبكي النبت شجوجه حين غنى وأذاع الشجون في نبراته

إن غزارة إنتاج محمود حسن إسماعيل وطول المدة الزمنية التي غطتها ذلك الإنتاج ، جعلا شعره يواكب كثيراً من الحركات التجديدية التي شهدتها الشعر العربي في ثلاثة أربعينيات القرن ، ويكتفى أن نستعرض تواريخ صدور دواوينه للتدليل على هذه القضية ، فلقد صدر له ديوانه الأول : (أغاني الكوخ) عام ١٩٣٤ وهو لا يزال طالباً بكلية دار العلوم ، ثم صدر له في أعقاب تخرجه في هذه الكلية ديوان (هكذا أغنى) عام ١٩٣٧ وصدر له ديوان (أين المفر) عام ١٩٤٨ ، وصدر له ديوان (نار وأصفاد) عام ١٩٥٩ وديوان (قاب قوسين) عام ١٩٦٤ ، وديوان (لابد) عام ١٩٦٦ و(النائرون) عام ١٩٦٦ ، وديوان (هدير البربخ) عام ١٩٦٩ ، وديوان (صلاة ورفض) عام ١٩٧٠ ، وديوان (نهر الحقيقة) عام ١٩٧٢ وديوان (موسيقى من السر) عام ١٩٧٨ ، إن المدة التي تفصل صدور أول ديوان عن آخره تغطي قرابة نصف قرن من الزمان ، وهي فترة كانت ذات أثر خاص في تطور الشعر العربي الحديث ، فتاريف صدور الديوان الأول يتزامن مع قيام (جامعة أبواللو) وهي الجماعة التي كانت ثمرة التقاء الثقافة العربية بالثقافات الأدبية الأوروبية في الربع الأول من هذا القرن ، وهي الجماعة التي يتصل نسبها أيضاً بكتاب شعراء العربية في هذا القرن من أمثال أحمد شوقي أمير الشعراء ، وخليل مطران (شاعر الأقطار العربية) وأحمد زكي أبو شادي ، وقد كان كثير من إنتاج هذه الجماعة ينشر في الصحف الأدبية التي كانت تتسرّب إلى محمود حسن إسماعيل في كوكبه البعيد على ضفاف النيل في قرية (النخلة) .

ومن ناحية ثانية فإن جزءاً كبيراً من هذه الدواوين - نحو ثانية منها - يواكب زمنياً حركة الشعر الحر في العالم العربي التي تعزى بدايتها إلى السباب والملائكة في العراق وبعد الصبور ومحاجزى في مصر بدءاً من أواخر الأربعينيات وبداية الخمسينيات ، ومن الملفت للنظر أن شعر محمود حسن إسماعيل بدا قوياً في كل المراحل وبالقياس إلى كل الحركات ، فمع أن أصحاب الشعر الحديث وقفوا موقف الاتهام بالجمود والتتجدد من الشعراء

السابقين عليهم . إلا أنهم أشادوا جميعاً بـ شعر محمد حسن إسماعيل الذي يمكن أن يجبر  
الدارس من الناحية الفنية فلا يعلم إن كان ينبغي أن ينسب إلى الشعر الحر أو الشعر  
التقليدي مع أنه في الواقع ( تقليدي مجدد ) .

لقد تغلب محمود حسن إسماعيل في بنائه الموسيقى للشعر على أزمة (تصنيف) الشعراة إلى قدماء ومحديث وأثبت أنه ينبغي أن يقسم الشعراء فقط إلى شعراء (مجيدين) وشعراء (غير مجيدين) أيًا كان الشكل الذي يكتب فيه الشعر، ولقد وجه شاعرنا اهتماماً خاصاً إلى الموسيقى الداخلية وإلى التنوع في طول الأبيات من حيث الموسيقى الداخلية مع احتفاظه في الوقت نفسه بقواعد الشعر العروضية عند الخليل ، فبدأ في وقت واحد ملتزماً وبجدها ولنقرأ هذه الأبيات من ديوانه (أين المفر) :

الْأَقْيَتِيَنِ بَيْن شَبَاكِ الْعَذَابِ وَقَلْتُ لِي غَنِيٍّ  
وَكُلَّ مَا يَشْجُبُ حِنْنَ الْرِّيَابِ ضَيْعَتِهِ مِنِي  
هَذَا جَنَاحِي صَارِخٌ لَا يَهِيبُ فِي ظَلْمَةِ السَّجْنِ  
وَنَسْوَتِي صَارَتْ بِقَلْبِي سَرَابٌ فِي حَانَةِ الْجَنِّ  
أَوْاهٌ يَافِي .. لَوْلَمْ أَعْشَ كَالنَّاسِ فَوْقَ التَّرَابِ

فالتنويع الموسيقى الذى جأ إليه الشاعر مسموح به فى إطار بحر (السريع) لكنه من خلال جلوئه إلى القافية الداخلية التى ترسم نهاية تفعيلات ثلاثة فى الشطر الأول أو تفعيلتين إحداها قصيرة فى الشطر الثانى ، والتزامه بذلك النظام فى كل الأبيات فيها عدا البيت الأخير الذى يلتجأ فيه إلى عكس ذلك النظام بمعنى أنه يجعل الشطر الأول يتكون من تفعيلتين إحداها قصيرة والشطر الثانى هو الذى يتكون من ثلاث تفعيلات ، هذا اللجوء والتنويع جعلا المقطوعة تبدو غنية بمجدية متزمرة فى وقت واحد ، وفي خلال ذلك يستغل محمود حسن إسماعيل كثيراً من إمكانيات التزيين الموسيقى فى الشعر العربى ويستفيد كثيراً من فن الموشحات والمسمطات مثل قوله فى ديوانه (قاب قوسين) :

لأنست في فكري  
يا فتنـة القيثار  
طيف سبى الماطر  
ينساب في شعري  
متغلـق الأسرار  
كهمسة الساحر

ومن خلال هذا الثنى الموسيقى قدم محمود حسن إسماعيل للأغنية العربية الحديثة كثيرة من روائعها والتى غناها محمد عبد الوهاب على نحو خاص .

إن الشاعر الذى بدأ حواره مع الطبيعة من أجل ساكنى الأكواخ المطحونين انتهى بالحوار مع النفس من أجل الوصول إلى الله ، وسادت أشعاره نزعة صوفية سامية تركزت في الدواوين الأخيرة على نحو خاص ، وهى صوفية تجمع بين اعترافات أبي العتاهية وتألات ابن الفارض وتأملات أبي العلاء وتشف أحيانا حتى تبدو سهلة المنال ولكنها تدق أحيانا أخرى فتطوف في عوالم يستعصى الوصول إليها على الكثرين يقول محمود حسن إسماعيل في إحدى قصائد ديوانه (موسيقى من السر) :

ظمئ الإيمان في أعماق روحي ذات مرة  
فامض ظهآن ولو شق لك المجهول صدرك  
واشرب السر من الحب ولو أعطاك جره  
وأشرب السر من الخطرو ولو أسقاك صخره  
واشرب السر من السر ولو لم تدر سره  
واشرب الإيمان تسقى الصحو من آهات حسرة  
ليس للإيمان أسوار وأصفاد بذاتك  
لا ولا فيه مكان وزمان لحياتك  
هو كل النور أني ذقته في سباتك  
فترشف فضياء الله غطى طرقاتك

لقد أشار محمود حسن إسماعيل لكل الشعراء الكبار جدلا عنيفا حول شعره وتلقى اتهامات بالغموض وبالإفراط في استخدام الرمز وبأنه صورة مشوشة تفقد إلى الدقة وهى اتهامات تقترب من تلك التي وجهت من قبل إلى الشاعر الكبير أبي تمام والى رد عليها عندما سأله أحد النقاد القدماء لم لا تقول مايفهم؟ فأجاب أبو تمام : ولم لا نفهم مايقال ؟

لكن الذى لا خلاف عليه أن صوت محمود حسن إسماعيل سوف يبقى من أقوى الأصوات الشعرية التى عرفها الشعر العربى في عصرنا الملىء بالتطورات وفي تاريخ الشعر فن العربية الأول ، وأن انتاجه الغزير الشرى في حاجة إلى أن نتعلم منه الكثير ونستخلص منه الكثير.



البحث الثالث  
**الرمز والبناء في قصيدة الخيول**  
أمل دنقل

المعاناة التي يندلها الشاعر أمام الكلمة المشعة والفارس أمام الخيل الجاححة، لاتختلف كل منها في مضمونها عن الأخرى كثيرا، فكل من الشاعر والفارس يسعى إلى أن يسيطر على المسار، ويتحكم في التوجيه ، ويستغل القوة المتساحة له فيشكلها في درجة معينة من الحرارة، لا تنزل عنها فتبرد بين يديه ، ولا ترتفع فوق طاقته على التوجيه فتوقعه تحت سنابكها ، أو على الأقل تدع المثبات والمسموعات أمامه مضطربة فتسحول إلى أسباب وضوضاء .

لكن هناك فرقا جوهريا يبقى مع ذلك بين لوني المعاناة، ويكتمن في اتجاه مسار الترويض في كل منها ، فعلى حين أن الخيول برية الأصل ، أو على حد تعبير أمل دنقل :

كانت الخيول - في البدء - كالناس برية تترافق عبر السهول

ومن ثم فإن اتجاه الترويض يكون نحو محور الاستئناس ، فإن الكلمات المستأنسة يحاول الشاعر أن يردها من خلال الترويض إلى حالة « البرية » أو الطبيعية أو على حد تعبير جون بول سارتر:

« إن الشاعر قد اختار موقفا شعريا من الكلمات ، وهو أن يتعامل معها على أنها «أشياء» لا «دواى» ، إن المرء العادى حين يتكلم يضع نفسه وراء الكلمات قريبا من «المرضيوع» لكن الشاعر يضع نفسه أمام الكلمات التي تعد بالنسبة للمرء العادى مروضة ، وبالنسبة للشاعر في حالة برية إنها بالنسبة للمرء العادى عرف وأدوات يستخدمها ثم يلقاها ، ولكنها بالنسبة للشاعر أشياء طبيعية ، تنمو نموا طبيعيا على الأرض كالحشائش والأشجار »<sup>(1)</sup> .

---

(1) J. P.sartre. Qu' est - ce que La Litterature.P.18.

هذا التقابل بين محورى الترويض فى لونى المعاناة، تكاد تجتمع خيوط تشابكه وامتزاجه فى قصيدة الخيول لأمل دنقل (ديوان أوراق الغرفة [٨] من ٥٩ - ٦٨) فهى قصيدة تتخلل من الخيول عنوانا لها ومحورا ظاهريا على الأقل لحركتها، وهى كذلك تتخذ من الكلمة والرمز أداة لها للترويض هذه الحركة والبلوغ بإيماءاتها مدى أبعد بكثير مما توحى به للوهلة الأولى .

ومنذ اللحظة الأولى فى القصيدة يترك إيقاع الخيل وخبيه أثره على موسيقى القصيدة التى جاءت على بحر الذهب (المتدارك) المعروف بتلاحم الإيقاع وسرعته :

١- الفترحات فى الأرض مكتوبة بدماء الخيول .

لكن الشاعر منذ البيت الثاني مباشرة يربينا أن فى يده زمام هذه الحركة وجلامها ، وأنه يستطيع أن يحملها إلى سكون فى اللحظة المناسبة ، ويأتى ذلك من خلال اختياره للقافية الساكنة فى التفعيلة المتورة فى البيتين الثاني والثالث :

٢- وحدود الملك

٣- رسمتها السنابك

حيث نجد التفعيلة الأخيرة فى كل من البيتين تتكون من مقطع واحد (سبب خفيف) حركة فسكون ، وقد جاء هذا المقطع تالياً لألف مدى كلاً البيتين ، مما يمكن أن يعادل في المرئيات صورة الريبة العالية يقفز من فوقها الفرس لكنه ينزل ثابت القدم ، يتحكم فيه جام الفارس فلا يدع فرصة حتى لصدى صوت زين القفزة أن ينساب .

لكن البيت الرابع الذى يختتم الافتتاح التمهيدى للمقطع الأول من القصيدة ، يعود مرة أخرى إلى إعطاء الإيحاء بالحركة والانساب :

٤- والركابان : ميزان عدل يميل مع السيف حيث يميل

بل إنه بزيادته تفعيلة على عدد تفعيلات البيت الأول ، يكاد يوحى باتساع مدى الحركة وتحولها إلى « هرولة » وهو بهذا يسلمنا من الناحية الموسيقية إلى درجة من النمو المعنوى تبدأ بها الفقرة التالية :

٥- اركضى أو قفى الآن أيتها الخيل

٦- لست المغارات صباحا

٧- ولا العadiات - كما قيل - ضبجا

- ٨- ولا خضرة في طريقك تمحى
- ٩- ولا طفل أضحي
- ١٠- اذا ما مررت به يتمنحى
- ١١- وها هي كوكبة الحرس الملكي
- ١٢- تجاهد أن تبعث الروح في جسد الذكريات بدق الطبرل
- ١٣- اركضى كالسلاحف
- ١٤- نحو زوابيا المتاحف

ومع هذه الفقرة يبدأ الفارس في مواجهة حركة الخيل الجامحة، وهي مواجهة يشف عنها - إلى جانب كلمة «الآن» - وجود فعل الأمر في افتتاح الفقرة وختامها وشيع الفعل المضارع في أثنائها، وهو لونان من الفعل يوحيان بالمواجهة والمعايشة، على عكس الفعل الماضي : «رسمتها السنابك» الذي ورد في الافتتاح التمهيدى والذى لم يكن قد أعلن إلا رصد الحركة لا مواجهتها، وإن كان قد شف كما قلنا - من الناحية الإيقاعية - على إظهار القدرة على هذه المواجهة.

ولتنتظر الآن كيف طور الشاعر هذا الصراع المشابك : لقد توسط حرف العطف «أو» فعل أمر ترددًا في البيت الأول : «ارکضى أو قفى» والدلالة الأولى لهذه الصيغة هي الاختيار والحرية ، فللخيال أن تركض أو أن تقف ، لكننا سنرى أن تطور بناء القصيدة سوف يسحب بساط الاختيار أو رماله من تحت سنابك الخيل ، فالحرية الحقيقة في الاختيار تتحقق عندما توجد القدرة الكافية للقيام بهذا العمل أو ذاك ، لكن .. دقات من الصور المتالية بعد ذلك . تسحب عن الخيل إمكانية الركض أو جدواي التفكير فيه ، وهي تصل إلى هدفها ذلك عن طريق مجموعتين من الصور : أولاهما تسلك طريق النفي «الست .. ولا .. ولا» [الأبيات ٦ - ١٠] وثانيتها تسلك طريق الإثبات المجوف الساخر [الأبيات ١٥ - ٢٠] :

- ١٥- صيرى تماثيل من حجر فى الميادين
- ١٦- صيرى أراجيح من خشب للصغار الرياحين
- ١٧- صيرى فوارس حلوى بموسمك النبوى
- ١٨- وللصبية الفقراء حصانا من الطين
- ١٩- صيرى رسوما ووشما
- ٢٠- تخف الخيوط به مثلما جف فى رتنيك الصهيل .

ولنلاحظ هنا أولاً أن صور الإيجاب تقود إلى ماتقود إليه صور النفي وأن الخيار الوهمي الذي طرحة تعدد فعل الأمر وتوسط أداة العطف «أو» في صدر المقطع، يسقط وحده ، عندما نجد فعل الأمر يعود في نهاية المقطع منفرداً لا متعددًا .

## ٢١ - اركضى كالسلاحف نحو زوايا المتأسف .

لكن السخرية تتضاعف جوانبها عندما نجد أن فعل الركض نفسه لم يسقط هنا مع أن كل عناصره سقطت في الصور السابقة له واللاحقة عليه ، ومع أنه هو نفسه تحول إلى ركض السلاحف نحو زوايا الموت والعدم .

ولنعد مرة أخرى إلى مجموعة صور النفي والإثبات اللتين جررتا الركض من فحواه ، ولتفنف عند خاصتي «النحو» و«ال مقابل» فيها ، فالمجموعة الأولى [٦ - ١٤] تعطي إيماء الجسد الذي ارقي ولكنها مازالت يبنض ، ومن ثم فإن كل صورة منها تنفي «طاقة» ولكنها تشير في الوقت ذاته إلى أن هذه الطاقة كانت موجودة: «لست المغيرات .. ولا العاديات .. ولا طفلاً أضحمي ..». لكن المجموعة الثانية [١٥ - ٢٠] تعامل مع هذا الجسد وقد سكن فيه كل شيء حتى النبض : «صيري ثائلاً .. أراجح .. فوارس حلوى». والعجيب أن الإيماء بالطاقة يأتي من خلال وسائل «النفي» الشائعة في المجموعة الأولى ، على حين يأتي الإيماء بالغمود من خلال وسائل «الإثبات» الشائعة في المجموعة الثانية ، وهذا نمط بنائي يتجاوز مجرد التناقض: الظاهري بين الأداة اللغوية والأداء الشعري إلى الإيماء العميق بالزيف الكامن وراء ظواهر الأشياء ، فليست الحركة بالضرورة وجوداً ، ولا السكون بالضرورة عدماً.

تتكامل إذن مجموعة صور النفي والإثبات في الوصول إلى المهدف ، لكنها أيضاً في سبيل ذلك تقابلان لإظهار حدة السلب ، وإذا تأملنا كل صور المجموعة الثانية ، نجد أن في كل منها جواباً أو قراراً ساخراً لإحدى صور المجموعة الأولى فالخيل التي كانت تغير وتعدو في ميادين الحرب [٦ ، ٧] تصبح ثائلاً من حجر في الميادين [١٢] وتلك التي كانت تخيف الأطفال فيتنحون عن طريقها [٩ ، ١٠] تصبح أراجح من خشب هؤلاء الصغار [١٦] وخيل موكب الحرس الملكي المهيّب [١١] تصبح فوارس حلوى في موكب المولد النبوى [١٧].

إن كل هذا التشابك والتعدد في الوسائل الفنية هو الذي يبرر هذا التنوع في استخدام «فعل الأمر» مفتاح الموقف في هذا المقطع ، وتحوله في البدء من أدلة اختيار: «اركضى أو

قفى» [ولنشر إليهما بهاتين العلامتين: اركضي ١ - فقى ٢] إلى أداة إشعار بحتمية التقهر في نهاية المقطع: اركضي نحو زوايا المتأسف [ولنشر إلى هذا الموقف بالسهم المائل ٣].

لكن الخيل التي شغلت الشاعر وشغلتنا حتى الآن، ليست إلا رمزاً مكتففاً ومعبراً للهدف الحقيقى للقصيدة وهو «الناس»، والقصيدة لا تكفى على امتداد المقطع عن القيام بمناورات «الالتحام» بين الرمز والرموز إليه لكن هذا الالتحام يتم ببراعة عندما تتحول الخيل إلى «وشم» تجف خطوطه فوق «ذراع» الإنسان أو وجهته، ولكنها أيضاً التحام سلبي خادع، فهو ليس الالتحام الذى يعطى للإنسان قوة الخيل ، ولكنه التحام من خيل جف في رتتها الصهيل ، ومن ثم فهو التحام يحمل معه كل مظاهر السلب التي تأثرت على طول المقطع ، وكما مهد الإيقاع في نهاية تمهيد القصيدة لظهور المقطع الأول فإن الالتحام في نهاية هذا المقطع يمهد لظهور المقطع الثانى :

٢٢ - كانت الخيل - في البدء - كالناس

٢٣ - بريء تتراكمض عبر السهول

٢٤ - كانت الخيل كالناس ، في البدء

٢٥ - تمتلك الشمس والعشب والمملكت الظليل

٢٦ - ظهرها لم يوطأ لكي يركب القادة الفاحدون

٢٧ - ولم يبلن الجسد الحر تحت سبات المرض

٢٨ - والفهم لم يمثل للجام

٢٩ - ولم يكن الزاد بالكاف

٣٠ - لم تكن الساق مشكولة

٣١ - والخوافر لم يك يقللها السنبل المعدنى الثقيل

٣٢ - كانت الخيل بريء

٣٣ - تتنفس حرية

٣٤ - مثلما يتنفسها الناس في ذلك الزمن الذهبي النبيل

لقد تم الالتحام إذن بين الرمز والرموز إليه ، وأصبح يصيب كلاً منها ما يصيب الآخر طرداً وعكساً ، والذى أصاب كلاً منها هو الانحسار الذى تقدمه القصيدة هنا أيضاً على طريقة «النمو التابعى» من خلال الاعتماد على سلسلتين من صور الإثبات [٢٢ - ٢٥ و ٣٢ - ٣٤] يتوسطهما سلسلة من صور النفي [٣١ - ٢٦] يتكرر فيها حرف النفي «لم» ست مرات ، ويلاحظ أن كل أفعال هذا المقطع تأخذ صيغة الماضي حتى وإن لم تأخذ

صيغته وذلك من خلال أداة النفي «لم» التي تحول المضارع إلى ماضٍ، والفعل المساعد «كان» الذي يعطي للمضارع معنى الماضي الناقص، ومن خلال هذا الج هو «الماضى» تتحول كل عناصر الإيجاب والمجد في الرمز والمرسوز إليه، إلى ماضٍ يتحسن عليه بالنسبة للغelix والإنسان والحضارة التي يرمزان إليها.

مادام الاتحاح قد تحقق بين الرمز والرمز إلى، فلا يأس من العودة مرة أخرى إلى الرمز لطرح الخيار السابق عليه، وهو خيار لا يوجه إليه هذه المرة وحده ولكنه ينسحب بالضرورة على صدأه وظلله.

۳۵ - ارکضی او قفی

٣٦ - زمان یتقاتع

٣٧- واخترت ان تذهبى في الطريق الذى يتراجع

وإذا أعددنا التذكير بال الخيار الأول و نتيجته وقارنا به الخيار الثاني ، لرأينا التحول واضحاً ،  
ولنوضح ذلك من خلال العلامات التالية :

الخيار الأول = اركضي ↑ أو قفي ● النتيجة : اركضي كالسلاحف .

الخيار الثاني = اركضي ↑ أوقفي ↑ النتيجة : اذهب في الطريق الذي يتراجع .

فإذا أضفتنا إلى ذلك ، المدى الزمني الذي تقدمه القصيدة بين طرح الخيار والوصول إلى النتيجة في كل منها ، حيث يستغرق «النقاش» في الحالة الأولى مقطعاً بأكمله ، ولا يفصل بين الخيار والنتيجة في المقطع الثاني مجرد بيت واحد ، إذا أضفتنا هذا رأينا كتافة المواجهة وحدتها وتحمية الطريق الواحد للرمز والمرموز إليه ، للغيل والناس والحضارة التي يمثلانها ، ويعيد الفعل المضارع للظهور مرة أخرى ليؤكد أننا لسنا بصدده الحديث عن الماضي ولكن عن المواجهة :

٣٨ - تنحدر الشمس، ينحدر الأمس

### ٣٩- تنحدر الطرق الجبلية للهوة الالانهائية

لكن ذلك الانحدار الذى يبدأ انحداراً طبيعياً، ويرتبط بظواهر من شأنها أن تمر بدورة الانحدار ، تزداد حدته اذ يزيد حدة الصخر الماوى من قمة الجبل، فإذا به يدمر ويعكس الظواهر، ويعود إلى التقهقر مامن شأنه أن يتقدم :

٤٠ - كل نهر يحاول أن يلمس القاع  
 ٤١ - كل الينابيع إن لمست جدولاً من جنادولها تختفي

٤٢ - وهي لا تكفي

٤٣ - فاركضى أو قفى

٤٤ - كل درب يقودك من مستحيل إلى مستحيل

هكذا تنغلق كل الطرق ، ويقترب شبح الرمز من المرموز إليه اقتربا يرسى بنويان الأول في الثاني ، وسنرى كيف يتقدم بناء القصيدة ليتحقق ذلك ببراعة فنية ، فإذا أعطينا للرمز (الخيل) القيمة « ص » وللرموز إليه (الناس) القيمة « س » فإن خط مقاطع القصيدة سوف يسير على النحو التالي :

المقطع الأول = ص (الخيل محور الحديث)

المقطع الثاني = ص ← س (الخيل مقارنة بالناس)

المقطع الثالث (كما سنرى) = س ← ص → س (الناس يواجهون الناس من خلال الخيل) .

٤٥ - الخيول بساط على الريح

٤٦ - سار على متنه الناس للناس عبر المكان

٤٧ - والخيول جدار به انقسم الناس صنفين

٤٨ - صاروا مشاة وركبان

٤٩ - والخيول التي انحدرت نحو هوة نسيانها

٥٠ - حملت معها جيل فرسانها

إن انحصر الرمز « ص » بين « س » و « س » يجعل القصيدة تكاد تلغى الرمز وتتفل المواجهة إلى المرموز إليه ، الناس والحضارة التي يرمزون إليها وهي كما تدل كثير من إشارات القصيدة ، حضارتنا المعاصرة ، وما تضمنه من عببية الاختيار التي يقوم بها :

٥١ - أشباح خيل

٥٢ - وأشباه فرسان

٥٣ - ومشاة يسيرون - حتى النهاية - تحت ظلال الموان

٥٤ - اركضى للقرار

٥٥ - واركضى أو قفى في طريق الفرار

٥٦ - تتساوى محصلة الركض والرقصن في الأرض

إن الضوء الأخير الذي تلقيه القصيدة على الرمز المتعب ، والرموز إليه الخاوي الأجواف ،  
يبين عن طريق إلقاء الضوء على الحصاد ، كثافة الكارثة :

٥٧ - ماذا تبقى لك الآن ؟

٥٨ - ماذا ؟

٥٩ - سوى عرق يتسبب من تعب

٦٠ - في جيوب سلالاتك العربية

٦٢ - وفي المرأة الأجنبية تعلوك تحت ظلال أبي المول

٦٣ - هذا الذي كسرت أنفه

٦٤ - لعنة الانتظار الطويل

وَمَا دَامَتِ الْخَيْلُ هِيَ رِمْزٌ حَضَارَةً «الشَّرْقُ» الْمُجَهَّدُ، فَإِنَّ الْحُنْجَانِيَّ يَأْسِي مَعَ انْسَدَالِ الْسُّتُّارِ عَلَى الْمَشْهَدِ الْمَزِينِ حِينَ تَسْتَدِيرُ مَزْوَلَةُ الْوَقْتِ إِلَى «الْغَرْبُ» :

اسْتَدَارَتْ إِلَى الْغَرْبِ مَزْوَلَةُ الْوَقْتِ

صَارَتِ الْخَيْلُ نَاسًا تَسِيرُ إِلَى هُوَةِ الْصَّمْتِ

بَيْنَهَا النَّاسُ خَيْلٌ تَسِيرُ إِلَى هُوَةِ الْمَوْتِ .

(١١)

الفتوحات في الأرض مكتوبة بدماء  
الخيول  
وحدود الملك  
رسمتها السبايك  
والركابان : ميزان عدل يميل مع السيف  
حيث يميل

\* \* \*

اركضي أو قفى الآن أيتها الخيل  
لست المغارات صبحا  
ولا العadiات - كما قيل - ضبحا  
ولا خضرة في طريقك تمحى  
ولا طفل أضحي  
إذا مامرت به يتتحى  
وها هي كوكبة الحرس الملكي  
تجاهد أن تبعث الروح في جسد الذكريات  
بدق الطبول

اركضي كالسلاحف  
نحو زوايا المتاحف

\* \* \*

صيري قائل من حجر في اليادين  
صيري أراجيج من خشب للصغار  
الرياحين  
صيري فوارس حلوى بموسمك النبوى  
وللصبية الفقراء حصانا من الطين  
صيري رسوما ووشما  
تجف الخطوط به مثلا جف في رئتك الصهيل

(٢)

كانت الخيل - في البدء - كالناس  
برية تراكض عبر السهول  
كانت الخيل كالناس في البدء  
تمتلك الشمس والعشب وللملوك الظليل  
ظهورها لم يوطأ لكي يركب القادة الفاتحون  
ولم يلن الجسد الجر تخت سياط المروض  
والفم لم يمثل للجام  
ولم يكن الزاد بالكاف  
لم تكون الساق مشكولة  
والحوافر لم يك يقللها السنبل المعدني  
الصقيل  
كانت الخيل ببرية  
تنفس حرية  
مثلياً يتنفسها الناس في ذلك الزمن الذهبي  
النبيل

\* \* \*

اركضي أو قفي  
زمن ينقطاع  
واخترت أن تذهب في الطريق الذي  
يتراجع  
تحدر الشمس ينحدر الأمس  
تحدر الطرق الجبلية للهوة الانهائية :  
الشعب المفحمة  
الذكريات التي أشهرت شوكها  
كالقنافذ

والذكرىيات التي سلخ الخوف بشرتها  
كل نهر يحاول أن يلامس القاع  
كل اليابس إن لمست جدواها من جدواها  
تختفي

وهي لا تكتفى  
فاركضي أو قفى  
كل درب يقودك من مستحيل إلى مستحيل  
(٣)

الخيول بساط على الريح  
سار على متنه الناس للناس عبر المكان  
والخيول جدار به انقسم الناس صفين  
صاروا مشاة وركبان  
والخيول التي انحدرت نحو هوة نسيانها  
حملت معها جيل فرسانها  
أشباح خيل  
مشاة يسيرون - حتى النهاية - تحت ظلال الهوان  
اركضي للقرار  
واركضي أو قفى في طريق الفرار  
تساوى محصلة الركض والرفض في الأرض  
في جيوب سلالاتك العربية  
ماذا تبقى لك الآن؟  
ماذا؟

سوى عرق يتصبب من تعب  
ووف المرأة الأجنبية تعلوكم تحت ظلال أبي الهول  
يستحيل دنانير من ذهب  
هذا الذي كسرت أنفه  
لعنة الانتظار الطويل



المبحث الرابع  
**ديوانُ الدائرة المُحكمة**  
فاروق شوشة

فاز الشاعر فاروق شوشة بجائزة الدولة التشجيعية في الشعر لهذا العام، عن ديوانه «الدائرة المحكمة» الذي صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٨٣.

ومع أن هذه الجائزة قد وصلت إلى فاروق شوشة متأخرة بعض الوقت إلا أنها تسجل توبيخاً رسمياً للتكرير الذي يلقاه هذا الشاعر من محبي الشعر ومتذوقيه منذ أكثر من ربع قرن نجح خلاله فاروق شوشة في أن يقدم نموذجاً منفرداً «للشاعر» ودوره في الحياة الأدبية المعاصرة، فلقد استطاع فاروق شوشة أن يصل إلى «الجمهور» وأن يجسد أمام عينيه نموذج «الشاعر» وأن يكون مدخله إلى حب ذلك الفن الرقيق الجميل.

ولا شك أن موقعه في أح呼ばれ الإعلام ساعد قليلاً في هذا الاتجاه ولكن الذي لا شك فيه كذلك أن مواهبه المتعددة هي التي أحلته هذه المكانة لدى الجمهور، بل إن بعض هذه المواهب ظلمته من بعض الزوايا، ويمكن أن نشير إلى موهبة الإلقاء أو الصوت الجميل، ومن هذه الناحية فإن صوت فاروق شوشة يحقق عنصراً رئيسياً من عناصر القصيدة العربية وهو عنصر «السماع» وإمتناع الأذن، وهو الذي ولدت القصيدة العربية في رحابه وعرف الشعر بأنه «إنشاء وإنشاد» وقد ظل فاروق شوشة يمثل صوته نموذج القصيدة «السموعة» التي تصل إلى الجمهور العام، في مقابل «القصيدة المقرومة» التي يكاد يقتصر التمتع بها على الجمهور الخاص ولقد أعطى فاروق شوشة الشاعر من خلال موقعه الإعلامي، صوته لقصائد الآخرين، قدماء، معاصرین . أكثر مما أعطاها لقصائد هو. ومن ثم حجب - عن رضا - جزءاً من شاعريته في سبيل الإرضاء «للشعر» وجمهوره العام .

لقد منحت الجائزة لفاروق شوشة عن ديوانه «الدائرة المحكمة» مع أن إنتاجه الشعري غزير يمتد من ديوانه «إلى مسافرة» الذي صدر في عام ١٩٦٦ . إلى ديوان «لغة من دم العاشقين» . مروراً بالجزء الأول من «الأعمال الكاملة» الذي صدر في مجلد ضخم عام ١٩٨٥ . لكن هذا الديوان الذي اختارته لجنة الجائزة يمثل شريحة متوسطة من نتاج الشاعر يمكن أن تحمل كثيراً من خصائص شعره كما تحمل الخلية الصغيرة كثيراً من خصائص الجسد .

لاتتجاوز صفحات الديوان في طبعته الأولى ثمانين صفحة من القطع الصغير تضم انتهى عشرة قصيدة ، ولكنها تحمل كثيراً من قضايا الشاعر التي تبناها وتطورها في الشكل والبناء والمضمون في ربع قرن ، من حيث الشكل توجّد قصائد تنمو إلى شعر السطر وأخرى تنمو إلى شعر السطر، فقصيدتا «سكن العبير» و«عابرة» تتميّان إلى الشطر التقليدي ، الأولى من الكامل الأحد والثانية من السريع وبقية قصائد الديوان تنتهي إلى شعر السطر الذي يتّزم في كل قصيدة تفعيلة واحدة ، فيها عدا قصيدة «الرحلة أكتملت» التي زاوج فيها الشاعر تفعيلتي المتقارب والمترافق وهذا التنويع الثلاثي في الشكل يمثل محمل مادرات فيه قضية الشكل في الشعر طوال هذه المقدمة على أنها إذا تجاوزنا في الشكل قضية «السطر» أو «الشطر» إلى موقف الشاعر العام فإننا نجد أنه يؤكد انتهاءه إلى كلام التيارين أو إلى الشعر الجيد أيًا كان شكله .

ومن خلال هذا الموقف الذي تمثل شريحة الواردة هنا جزءاً منه فإننا نجد البناء الداخلي الموسيقي لأنّا للنظر في الدائرة المحكمة وهو يؤكد هذه الخاصة القوية التي تتميّز بها «القصيدة المسموعة» من غنى القوافى الاختيارية الذي يسمح للتيار بأن يظل متصلًا بين القصيدة والمتلقى وهو نهج يحرص عليه الديوان في مجمله وفي المرات القليلة التي يتخلى فيها عن هذا النهج يمس قارئه بغرابة المذاق الموسيقى الذي اعتاد عليه في مثل هذا المقطع :

الندامى سكرروا مسن غير راح  
والذى يرقق فى الأيدى سلام أم سلاح  
نحن أغمندناه فى أحشائنا  
ورقصنا رقصة الموتى على أسلافنا  
وغرزناه وئدا فى الخنایا والجراح  
حيث فتشنا عن الرایة  
لم نخرج على القـول المباح

إن هذا البناء الموسيقي يدعمه نسبيج محكم للصورة ، وتحول بفضلها لكي تشكل لحمة القصيدة وسداها في معظم الأحيان وتتنزعها من هذا التجزيد الفلسفى الذى تخونه إليه كثير من القصائد المعاصرة ، والصورة في ديوان الدائرة المحكمة لا تلبس قناعا واحدا، وإنما تردد القصيدة من زوايا متعددة وتعامل مع نسجها في صور مختلفة ، فهى أحيانا تأخذ شكل اللقطات السريعة المتغيرة ، وأحيانا تأخذ شكل الجزئية المادلة الأنفاس والتى تتواءزى فيما بينها أو تتقاطع أو تقابل ولكنها تتحرك جميعا نحو غاية واحدة ، ولعل مطلع قصيدة « يدوسنا عام جديد » تمثل قناعا من أنقنة الصور السريعة المتلاحقة والتى تندفع كأنها ريحات المطر الفجائية .

وانتظرناك .. فلما جئت . ماذا في يدك

الدم المسفووح ما زال

غيار الموت

أنات التكالى والسبايا

والصدى المذعور ما زال

هتف الربع

صوت الباعة الحمقى

ويدي تقدف بالأفعى فتلتاف

وفيتان نحو صوت المنايا

أملأ فى شاطئيك

وفي المقابل نجد قصيدة أخرى مثل « الشعر في هذا الزمان » تنمى تكنيكا آخر في التصوير، يعتمد على ثلاث لوحات تأخذ كل منها اتجاهها خاصا ولكنها تتعادل في نهاية المطاف من خلال توازن عناصر السلب والإيجاب ، وهو توازن يدوى في داخل كل لوحة على حدة ثم يطرح ظلاله على مجمل اللوحات .

في اللوحة الأولى تبدو نغمة « الزيف الصاعد » وإذا كان الصعود قيمة إيجابية فإن الزيف قيمة سلبية تعادلها وتصساعد الصور داخل اللوحة على هذا النحو :

يا حد السيف المرهف والقاطع

ها .. خذ فى القوم براحتك لا تتردد

وأقذف برعوس حان قطاف ذوايبيها

وتعرى وجه دمامتها وغرابتها

في وحل الليل المرصود الساطع  
 هذا عصر الواقع في كأس أخيه  
 العارض سوته في سوق أبداً لا تندثر  
 هذا عصر المتروم جهلاً  
 من يوقيته؟ من يثنية؟  
 نعرفه ندرك حطته، لكن في خلوتنا نبكيه  
 نحدّر أن نغمد فيه الرأي الفاجع  
 حتى لا ينهار الحقل الجامع والمذائع  
 وتتدوم دمامته هذا الوجه المتجدّد

ولعل من اللافت للنظر أن قصيدة يدور موضوعها حول «الشعر» تبدأ بصورة حول «السيف» لكي ترسم المفارقة الحادة بين الإيماء الشائع عن ملمسم الشعر والإيماء المتصور عن ملمسم السييف، وكيف أن مفارقates العصر يجعل الإيماءين يتلامسان، حتى إذا ما وصلنا إلى نهاية المقطع فإذا بالكلمة تصبح ذات نصل يغمد (نحدّر أن نغمد فيه الرأي الفاجع) ولكن يصل المقطع بالشعر إلى هذا الحال فلما يمر في حقل من الأفعال وردود الأفعال ومن المستقى مع طبيعة الشعر التي تخرج على الترتيب المنطقي الشري الذي يطلق الفعل ثم يتربّب صداه ورده، إذ ترتيب الصور هنا جاء معكوساً فبدأت برد الفعل من خلال السييف الذي يقطف الرؤوس التي حان قطافها، قبل أن يقصد ما جنته هذه الرؤوس من ولغ في الكأس وعرض للسوءة، ولم يكفي المقطع بهذا الصراع المتزايد الذي أحدهه بين قيم السلب والإيجاب والنفع ورد الفعل فأراد أن يضيف صراغاً آخر في نهاية المقطع بين الإحساس وتزييف التغيير عنه من خلال عنصر التعليق الخارجي : «نعرفه ندرك حطته، لكن في خلوتنا نبكيه» وهي صورة تصل بأزمه نقاء الشعر المثالى في مواجهة الواقع المتعفن إلى أقصى مدى لها، فتحن أصبحنا جزءاً من دائرة الزيف نقول غير مانعٍ، ونعرف الحطة لكن نبكي صاحبها ، ولا أدرى إلى أي حد تتجه عبارة في خلوتنا - التي تحاول أن تعمق هذا التناقض ، في تحقيق هدفها، هل تريد أن تصل بالعنف إلى حد النخاع؟ وألا يتعارض ذلك قليلاً مع خيط الأمل الذي يعطيه المقطع الشانى والذى يقدم في الواقع الصورة المقابلة للزيف الصادع ، وهي صورة «الصفوة المابطة» والتي تملأ هذه الأبيات :  
 يشقق وجه الأرض ، يطل العابر في عمق الهوة  
 الصمت يمرج

الراس يدور  
 الصوت النائي يصاعد  
 من قاع الهرة يصاعد  
 مذبوحاً مخنوقي الشهوة  
 ركلته الأقدام الحمقى  
 وانهالت سافية العدم الأسود  
 وارتحنا  
 فالقشرة عادت مجلوة  
 ها أنت تحدق مذعوراً  
 ووحيداً من خلل الكوة  
 فافغر ما شئت فما  
 وانزف ما شئت دماً  
 واهتف بالقادم لا يدنو  
 فالمهوة تتبع الصفة  
 كمداً في الخلوة أو ندماً

إن هذا المقطع يتعادل مع المقطع السابق من حيث إنه يقدم الصورة المقابلة لتعانق السلب والإيجاب ، وإذا كان المقطع السابق قد لخص بأنه «الزيف الصاعد ( - + ) فإن هذا المقطع يلخص بأنه الصفة المابطة ( + - ) ومن هذه الزاوية يتقابل المقطعان ويتكاملان ، ومن ناحية ثانية فإن البناء الفنى يتحدد في المقطعين كليهما ، وإذا كنا قد لاحظنا في المقطع السابق تقدم رد الفعل على الفعل أو لنقل بعبارة أخرى تقدم النتيجة على السبب ولا حظنا كذلك تدخل عنصر التعليق متمثلاً في : ( نعرفه .. لكن .. نبكى ) فإننا نلاحظ تحقق الهيكل الفنى ذاته في المقطع الذى معنا ، فلم يشا المقطع أن يبدأ مثلاً بصورة « ركلته الأقدام الحمقى » وهى تمثل السبب في الحدث الرئيسى ، وإنما بدأ بها بعد ذلك بل بها بعد البعد ، فترتيب الحدث في منطق الصياغة الشريعة سوف يكون على النحو التالى : ( - ركلات الأقدام - وقوع فى المهوة - مرور الزمن - انسداد المهوة - مرور الزمن - تششقق الأرض - صعود الصوت ببطء - إطلالة العابرين - تفوح الصمت - دوار الرأس ) لكن البناء الشعري عندما يعمد إلى هذه المجموعة من الصور التى تشكل الحدث يعيد ترتيبها لأن الترتيب جزء رئيسى في الصياغة الشعرية ، فالحدث الشعري ليس حدثاً امتدادياً يتحرك

على خط مستقيم تقود فيه المقدمات إلى التنتائج وإنها هو حدث ذو طبيعة دائيرية التفافية وهذه الطبيعة تشكل جزءاً رئيسياً من عمل القصيدة وتأثيرها في المتلقى ، ومن هنا فإن الشاعر في اللوحة التي معنا يبدأ بصورة : « يتشقق وجه الأرض » ولنلاحظ أن صيغة الفعل « يتفعل » تساعد في إعطاء بعد زمني واسع المدى فالتشقق يحدث من تقاء نفسه بعد فترة زمنية غير معلومة من نقطة البدء ، وتتدخل الصيغة اللغوية مرة أخرى في تحديد المدى الزمني من خلال الفعل « يصاعد » الذي يتكرر في بيتين متتالين « الصوت النائي يصاعد... من قاع الموة يصاعد» فحدث الصعود من خلال الفعل يصعد ، يختلف عن الحدث نفسه من خلال الفعل « يصاعد » الذي يهب الإيماء بالبطء والضعف والرهن ، وهو من خلال قرائن أخرى تأتي في البيتين مثل الصفة في البيت الأول « النائي » وشبه الجملة في البيت الثاني « من قاع الموة » من خلال هذين العاملين اللغويين يضاف إلى البعد الزمني المترافق الممتد بعد مكانى سقيق يضاعف الإحساس بحدة الشعور الذي تسعى القصيدة إلى رسمه ، وبالنقطة التي وصلت إليها القيم الصافية التي يسعى الشعر إلى استشرافها وإنعاشها .

ويأتي عنصر التعليق الخارجي : « وارتحنا .. فالقشرة عادت مجلوبة » لكي يعمق ذلك الإحساس المر، بامتداد مشاعر السلب إلى كل اتجاه ولكل بجسده في مجموعة من الصور المتالية الذعر والوحدة واليأس التي تحيط بساكن الكهف المنزوى ..

إن هاتين اللوحتين تبدأ كل منهما من نقطة بعيدة ، وتأخذ كلاماً أربينا إياها مختلفاً ولكنها تتكمalan فيهما بينهما ، وتنتفقان على جذب النقطتين البعيدتين إلى أرض الواقع وعلى التزول عن صهوة الحلم ، وليس تراب الأرض ، وعلى أن يحاول الشعر أن يأكل الطعام ويمشي في الأسواق وعليه أن يأخذ حذره وهو يؤدي واجبه ، وأن يصطنع لنفسه حواس ثلاثة المناخ الجديد المحيط به وأن تبقى فجوات قد تبتلع خطاه وأن يتყون بين لحظة وأخرى هجمة من شبح قدرى مجهول :

انظر حولك

وتأمل هذه السوق العارية المشهورة  
فالكل يبيع ويسقط في المحذور  
واشحذ سيفك  
قد تقطع يوماً لدى الكف المدودة  
لا تدرى سـمـ أنا ملـها

أو حجم الطلقة في الديبور  
لو تدرى الغيب الكامن في المجهول  
لآخرت العيش طليقاً وبعيداً  
لكن ها أنت تدور وتسقط في شرك المجهول  
مقتولاً برصاص قصيدة

وعلى هذا التحوّل تصل القصيدة بمنطقها الخاص لا بمنطق الشر إلى أن تنمى إحساساً  
حول الشعر تصل به مع المتلقى إلى المدى الذي تريده.

\* \* \*

هناك لون ثالث من ألوان التصوير في الديوان يشد القارئ إليه وهو هذا اللون الذي  
يعتمد على التقابل بين محورين أحدهما ثابت والآخر متحرك، ولعل قصيدة «الدائرة  
المحكمة» التي تخلع على الديوان عنوانها مثل نموذجاً جيداً لهذا اللون والذي يمكن أن  
يطلق عليه القصيدة الصورة، والقصيدة - وهي من أุดب قصائد الديوان - تختمى بضمير  
التكلّم المذكر والمخاطبة المؤنثة، ولسوف نرى أن المتكلّم هو الذي سيصدر عنه طوال  
الوقت الحديث ويظلّ الصمت خبيئاً على المخاطبة، ويفعل هذا الصمت فعله في ازدياد  
حدة الظنون والمخاوف والتوجس والتrepidation والاشطار، وكلها مشاعر تهدى للحظة الختام  
الفاصلة التي تند عن المخاطبة فيها حركة تتبلع فيها كل شيء.

أجيئتك  
مزدحماً بالوعود  
مضيئاً كدائرة البرق  
منتظراً لأنهار السوقى  
الأصق عربى بجدران عزلتك الموحشة  
تلوح للعابرين الحيارى  
أن انغمسموا في رحابى  
ولوذوا ببابى  
وسيحوا دروبى ممتهنة مدهشة

هكذا يبدأ المقطع بهذه المجموعة من الصور المتلاحقة المتداقة التي لايفصل بينها حروف العطف إلا في الجزء الأخير منها ، وهذه الصورة تكون فيها بينها مجموعتين صغيرتين متساويتين ، فهناك ثلاث صور تأتي مسندة إلى الصوت الرئيسي في القصيدة ، صوت المتalking المفرد وهي تلك الصور التي تأتي في صيغة «الحال» : «مزدحما .. مضيئا .. متظرا» يقابلها ثلاث صور أخرى تأتي مسندة لصوت فرعى هو صوت جدران العزلة التي تصدر ثلاث إشارات متتالية في صيغة فعل الأمر: «انغمسوا .. لوذوا .. سيسحروا» وإن كان يمكن ملاحظة أن ترتيب الحركات الثلاث ربما يجعل اللواد بالباب قبل الانغماس في الرحاب ، والشاعر يجعل الخط الفاصل بين هاتين المجموعتين هو القافية التي تصل وتفصل بينهما في وقت واحد (موحشة .. مدهشة) ولا يقتصر تناغم نهاية المقطعين من حيث القافية على اتفاق حرف الروي فقط بل يمتد إلى نوع القافية أيضا ، فجميع الأبيات تنتهي بقافية منحرفة ويقتصر اللجوء إلى القافية الساكنة في المقطع على هذين البيتين .

وإذا كانت القافية قد لعبت هذا الدور في مقطع الافتتاح ، فإنها سوف تزداد كثافة وظهورها في المقطع التالي ، وترتبط كنافتها عادة بازدياد درجة الشعور ، ولابد من القول هنا بأن قصائد فاروق شوشة ، تكتسب قيمة فنية عالية مع غنى القافية والموسيقى الداخلية ، و يؤثر غياب هذين العنصرين أو أحدهما على متعة القارئ بها ، ولتأمل هذا المقطع الغنى المكثف :

وانشطر اثنين  
بعض يلاعن يوم قدومي لديك  
وبعض يبارك يوم انسابي إليك  
وأمضي  
تلحقني دهمات انشطارى  
ويصلبني في الميادين جوعى وعارى  
وذلك انتشارى  
وارجع معنتقا بانكسارى

إن مفتاح الدائرة المحكمة يكمن في البيت الأول في هذه المقطوعة «وانشطر اثنين» ويلقى بظله على الصور التالية له ، وإذا كان الانشطار معناه أن بعضه يلاعن وبعضه يبارك ، فإن الصور التفصيلية التي تعقب هذا الإيجاز ، سوف تجيئ على طريقة (اللف والنشر المرتب) في البلاغة العربية ، تجيئ أولا صور الملاعنة التي وردت في المقطع السابق ثم

تعقبها صور المباركة وهيما الإقبال :  
أجيئك  
تحملنى صهوات الرؤى المعلمة  
بكفى سيفك  
أحمله عن ميامين قبلى  
مضوا فى هواك وغضوا ثراك  
وقاموا مباخر تمسح بالعطر أحزانك المظلمة

ومع أن هذه الحميا سوف تندفع خلال مقطع غير قصير من القصيدة قبل أن تتوقف وتتكسر، فإن هذا الاندفاع سوف يجد منه في بعض الأحيان «عائق إرهاصية» تهدأ من قوة التقدم قبل أن ترطم موجة الاندفاع بالصخرة الأخيرة ، ويتمثل العائق الأول في الصمت المطبق في المخاطبة التي دارت حول محورها الصور المختلفة ووجهت لها الإشارات المتنوعة، لكنها لذت بالصمت :

وما زلت شاخصة كالشواهد فوق القبور  
كوجه الخرائب في ليلة معتمة

والصمت هنا لا يبعث الشعور بالمليبة أو الإجلال ، وإنما يبعث الشعور بنفاد الصبر وباقتراب الكارثة العدمية التي تومئ إليها «القبور» و«الخرائب» لكن نزعة التفاؤل والإيجاب لا تستسلم وإنما تتقدم :

وأنزل فى المعungan  
أطاعن ثبت الجنان  
وظهرى إليك  
أمنت فجاءات هذا الزمان  
تلبسى جلد الأمان  
عرفت اختلاط المسالك  
بلبلة المدبجين  
وطعم المرأة فى طعنات الجبان

ولنلاحظ أنه مع ازدياد درجة التوتر تعود القافية المكثفة إلى الظهور فتتكرر قافية النون خمس مرات في ثانية أبيات ، وهو غنى أشرنا من قبل إلى أثره على القصيدة، وإذا كان

الشعور هنا يتقدم نحو الانتساب .. والإيجاب فإن ذلك لا يهدو من خلال صور الحركة فقط وإنما من خلال أفعال الشعور أيضاً ومعنا منها في هذا المقطع «أمنت فجاءات هذا الرمان»، وسوف نرى أن هذا النوع من الأفعال سوف يبدأ في التراجع مشكلاً جزءاً من «العواقب» التي أشرنا إليها، ويلاحظ ذلك في مفتاح المقطع التالي:

ظنت بأنك في الروح حضني .

ملاذى وأمنى

وزادى إذا جعت

فلم يعد الأمان إلا «ظنا» ولسوف يتتطور هذا النوع بعد أن ينكشف غبار التردد إلى ما هو أقوى من فعل «ظن» وهو فعل «وجد»:

ووجدتكم راجحة الأنبياء

وقاتلة الشعراة

وخرسية الألسنة

وأرتد

أين المفر

وأين براءة حلم تتصف

خطرو توقف

عمر تجاعيده مبهمة

وأسقط

تنسعن فيها لازدرادي

ولخدا عميق القرار

وفخا

ودائرة محكمة

إن الحركة الأخيرة في الارتجاد والسقوط جامت خاطفة وحاسمة وكادت في حدتها وثقلها تعادل بين الصمت الطويل للمخاطبة، واللوجات المتالية من الكلام والحركة للصوت الرئيسي للمتكلم .

على هذا النحو تقدم القصيدة نموذجاً فنياً يتعاون فيه تقابل الشوابت والتغييرات، وتراكب

الصور، وأفعال الشعور، وأدوات الربط وجوداً أو عدماً، ودرجة الموسيقى علواً أو خفوتاً، يتعاون في كل ذلك في تقديم لون من الشعور يمكن أن يلبس مواقف متعددة، قد تكون الوطن في بعض لحظات الانتهاء، وقد تكون المرأة، وقد تكون مواقف أخرى مجرد تهيئة لها القصيدة فرصة للتجسد، لكن معرفة «المقصود» ليست هي جوهر تحليل القصيدة ، فيما أسهل أن يقال ذلك «المقصود» في قالب عادي ، فلا يستحق أكثر من أن يطرح حوله السؤال «ماذا قال» لكتنا في الشعر نظر دائمًا السؤال : «كيف قال» .

إن قصائد الديوان وهي توظف الصورة تستغل كثيراً من إمكاناتها فهي أحياناً تلجأ إلى التوليد داخل الصورة وتتبع الجزئيات الدقيقة لخلق صور جديدة منها ، وأحياناً تتجه إلى إجراء لون من الدياليوج الداخلي بين أغصان الصور الجزئية وأحياناً أخرى تستغل الصورة الاعتراضية لكي تنمو بها وتتدخل معها آفاقاً جديدة تبدو وكأن السياق اللغوي هو الذي يقود إليها عرضاً ، ولعل الطريق المترعرع الذي سلكته قصيدة «لا مفر» التي نفتح الديوان بين نقطة البدء ونقطة النهاية من بكثير من ألوان التشكيل الفني في الصورة .

هذا أنا

وفي نهاية الطريق أنت  
واحة شهية  
سحابة سخية تمر  
أدمنت ظلها ولا مفر  
والآخرون يبتنا

إن ديوان الدائرة المحكمة يؤكّد كثيراً من القضايا المتصلة بتطور القصيدة الحديثة وهو يؤكدّها بطرق غير مباشرة أحياناً من خلال لغته ، وأحياناً من خلال مضامينه وفي كثير من الأحيان من خلال امتداجها معاً ، فالشعر «تحرك» يهدف إلى التغيير ومن اللافت للنظر أن معظم قصائد الديوان تبدأ بأفعال الحركة من الشاعر أو إليه أو إلى القصيدة «الليل وجة الضوء» مطلعها «تجيئني في الليل» والدائرة المحكمة مطلعها «أجيئك مزدحماً بالوعود» وقصيدة لأنك الوطن مطلعها «على جناح الصيف يرجعون» وقصيدة «يدوسنا عام جديد» مطلعها «وانتظرناك» فما جئت وقصيدة «الرحلة اكتملت» مطلعها «نجوس خلال الديار» وقصيدة صورة مطلعها «تعالى . . . فهذا زمان التصنّع». وهكذا تسيطر أفعال المجرى والذهب ومايدور في مجال الحركة على مطالع كثيرة من قصائد الديوان ، وهي سيطرة يمتد مداها إلى أبعد من المصادفة اللغوية ، ليشف عن جزء من طبيعة شعر الديوان وهدفه وهو

الحركة الديناميكية الرافضة والمؤثرة والمغيرة والكافحة لنقاب الدهشة عن كثير مما تألفه العين  
خارج دائرة الشعر .

وديوان « الدائرة المحكمة » يؤكّد كذلك أن الشعر انتهاء ، وهو انتهاء لا ينساخ فيه الشاعر  
عن دوائر علاقاته الإنسانية بحجة البعد عن شعر المناسبة .

ولقد كان جوته يقول إنني لم أكتب قصيدة إلا ووراءها مناسبة من لون ما وقد شاعت في  
حركة الشعر الجديدة موجة من رد فعل ضد قصيدة المناسبة ، لكن ديوان الدائرة المحكمة  
يقدم لنا قصائد تدور حول أربع شخصيات من أعلام الحياة الأدبية المعاصرة ( طه حسين -  
صلاح عبد الصبور - فوزي العتيل - عبد الحميد الحديدي ) وهى قصائد تحمل قيمة فنية  
عالية ، وتطرح قضايا تتصل بجوهر الفن الشعري وخاصة مرثيى صلاح عبد الصبور -  
وفوزي العتيل اللتين تطرحان قالبا محكمًا للمرثية في مفهومها الحديث .

وقصائد الانتهاء العام في ديوان « الدائرة المحكمة » وفي مقدمتها الوطنيات تحتل مكانا  
بارزا وتعبر عن هموم الوطن في أقمعة مختلفة وقد تترنح فيها صورة الأسى وبلمحة الغزل نبرة  
الحزن ، وتذوب فيها الذات الخاصة في الذات العامة أو يتلاشى الواحد فيها في الكل وكل  
ذلك من خلال أدوات الفن الجيدة التي يزدحم بها هذا الديوان .

لقد أشرت في بداية هذا الحديث إلى أن بعض مواهب فاروق شوشة قد حللت إليه  
الظلم .

فهل أضيف إلى هذا أيضاً أن الحركة النقدية قد أضافت بدورها ببعض آخر حين لم تعط  
هذا الشاعر الكبير ما يستحقه شعره من المناقشة ولعل جائزة الدولة التي حصل عليها أخيرا  
ترفع جزءاً من هذا الذي أشرنا إليه .

## المبحث الخامس

### درجات السلام الموسيقي في حركة الشعر الحر محمد إبراهيم أبوستة

يعد صدور «الأعمال الشعرية» لـ محمد إبراهيم أبو سنة حدثاً ذا أهمية خاصة في تاريخ الشعر العربي المعاصر وعلى نحو خاص في تاريخ مدرسة الشعر الحر في مصر، فقد بدأت دواوين هذا الشاعر تتوالى في الظهور منذ أكثر من عشرين عاماً<sup>(\*)</sup> حيث ظهر ديوانه الأول «قلبي وغازلة الشوب الأزرق» سنة ١٩٦٥ ثم ديوان «حديقة الشتاء» سنة ١٩٦٩ ثم «الصراخ في الآثار القديمة» سنة ١٩٧٣ ثم «أجراس المساء» سنة ١٩٧٥ ثم «تأملات في المدن الحجرية» سنة ١٩٧٩ وأخيراً «البحر موعدنا» سنة ١٩٨٢، لكن الشاعر أعاد تجميع الدواوين الستة لكي تظهر في المجلد الأول من «الأعمال الشعرية» في نهايات سنة ١٩٨٥ . وقد واكبت الفترة التي ظهر فيها هذا المجلد حركة نشطة لدى كبار الشعراء المصريين لتجميع حصاد ربع القرن الأخير بين غلاف كتاب واحد ، هكذا فعل على سبيل المثال الشاعر فاروق شوشة الذي صدرت أعماله الكاملة عن دار النشر ذاتها وفي العام ذاته ، ومن قبله بقليل تجمعت أعمال الراحل آمنل دنقل في ديوان واحد ، وكأن شعراء الموجتين الثانية والثالثة من مدرسة الشعر الحديث في مصر، والذين بدأ نشاطهم منذ أوائل الخمسينيات وازدهر في السبعينيات والسبعينيات ، بدأ يجمع حصاده في الثنائيات ويضع ما تفرق منه أمام أعين القادة والقراء ، وذلك يتبع دون شك فوق المتعة المكثفة ، إمكانية إلقاء نظرة أكثر شمولاً على حركة الشعر الحر، من خلال هذه المجموعات أو واحدة منها.

على أنه يبدو من الضروري قبل تناول قضية كذلك ، التذكير بواحدة من المبادئ الأساسية في تاريخ الحركات الأدبية ومدى نسبتها بالقياس إلى التاريخ العام الأدبي الذي تتتمى إليه ، ويتلخص ذلك المبدأ في أن على الدارس في لحظة من اللحظات أن ينزع نفسه

(\*) كتبت هذه الدراسة . سنة ١٩٨٧ .

من إسار اللحظة المعاصرة ومناخ الحركة من داخلها، ويتصور نفسه خارجها في محاولة متابعة للخط العام للتتطور ، ما كان منه من قبل ، وما يمكن أن يحدث من بعد ، قياسا على خطو التطور في حركات أخرى مماثلة ، وفي ضوء هذا المبدأ علينا أن نذكر أن حركة الشعر الحر في العالم العربي عمرها الآن نحو أربعين عاما ، وهي فترة شديدة القصر بالقياس إلى تاريخ الشعر العربي الذي يتجاوز خمسة عشر قرنا ، ومن ثم فإن التجربة لم تبلغ بعد مداها ومن الظلم لها أن يتطلب منها أن تبلغ المدى في هذا الزمن القصير ، ومن الظلم للشعر العربي أن يتطلب منه أن يسلم بأن هذه الحركة هي نهاية المطاف ، وأنها أغلقت الأبواب وراءها ، وأصبحت هي الإمكانيات الوحيدة للتعبير الشعري ، أو حتى للتعبير الشعري «الجيد» ، لكن من المنصف أن ينظر إليها على أنها تجربة ، فيها الكثير من جوانب الإيجاب المتمثل في عناصر التعبير الشعري اهتمت إليها وأهدها للشعر العربي ، وأصبحت جزءا من سداه ولحمته ، وعناصر أخرى لم تثبت التجربة حتى الآن استجابة الذوق العربي لها وهو متلقى هذا الفن «ومستهلكه» على حد تعبير النقاد الفرنسيين - ومن ثم فقد تكون هذه العناصر قابلة للمراجعة ، وينبغي أن تكون من الناحية النظرية قابلة للتراجع أيضا ، وإذا حاولنا من هذا المنظور أن نستشرف آفاق التطور المحتملة في حركة الشعر الحر ، فإننا يمكن أن نقول ، إنه يمكن أن يحدث لها ما حدث للموشحات في بعض فترات «التجديد» في الشعر العربي ، فلا شك أن الذين عاشوا عصر الموشحات من داخله ، ظنوا في بداية التجربة وحياتها أنهم باهتدائهم إلى هذا اللون ذي الغنى الموسيقي الخاص قد انتقلوا بالقصيدة العربية إلى مرحلة أكثر تطورا - ومن يدرى - فربما ظنوا أيضا أن الشعر العربي معهم قد ودع ذلك الشكل التقليدي البسيط دون عودة إليه ، ولكن التجربة ثبتت بعد ذلك أن الشكل البسيط للقصيدة يبقى ، وأنه في الوقت ذاته يستفيد من الزاء الذي قدمته له حركة التنوع الموسيقي في المنشحة ، وأن حميا التحمس لللون الموسيقي الجديد تهدأ شيئا فشيئا ، ولكنها لا تزول وتبقى جزءا من تنوع إيقاعي في تاريخ هذا الشعر وهذه التجربة التطورية محتملة أيضا - من الناحية النظرية - في حركة الشعر الحر ، فقد ينجل الغبار بعد نصف قرن من الزمان أو أكثر أو أقل عن جيل لم يولد بعد ، يأخذ من هذه الحركة إيماناتها وهي كثيرة ويتلاقي سليمانها التي يسفر عنها النقاش ، وينخرج بالشعر العربي إلى أفق جديد ، أو يعود به إلى الخط الممتد إلى جذوره بعد أن يضيف إليه من لمسات التطور ما تتمخص عنه إيداعات الشعراء الكبار في حركات التجديد .

هذا المبدأ النقدي حين يتم التذكير به يراد به التبيه إلى خطورة مبدأ مقابل يشيع غالبا في حياتنا النقدية ، ويحمل عنوانا له مقوله ظاهرها الحق والحقيقة ولكنها تخفي في الواقع خطا

حقيقياً على الإبداع والنقد معاً، وتعني به ذلك المبدأ الذي ينادي بضرورة النظر إلى الأعمال الأدبية من «داخلها لا من خارجها» وأن يتلمس الناقد قواعده ومبادئه من واقع الفترة التي يدرسها وأن يتناسى التزعة «الدوخاطيقية» التقليدية ، ولا شك أن هناك جانباً كبيراً من الصواب في هذا القول ، ولكنه يطبق في مراحل استقرار الهيكل العام لجنس أدبي ما ، لا في مراحل التجربة الأولى سواء كانت تجرب فردية أو جماعية ، ولا في مراحل اهتزاز الشكل وعلى نحو خاص في الشكل الشعري ، والبالغة في تطبيق هذا المبدأ قد تجعل الناقد مطالباً بأن يبرر ما يراه ، وأن يكون تابعاً وأن تكون الحركة التطورية في جملتها عشوائية قد يقودها مبدع نحو اليمين ويجد من يبرر له وأخر نحو اليسار ويجد من يبرر له كذلك ، وفي وسط ذلك يفقد خط التناسق العام في التطور الأدبي .

بعد هذه المقدمة نعود إلى «الأعمال الشعرية» التي نحن بصدد الحديث عنها والتي تختل مجلداً يزيد على سبعينات صفحة من القطع المتوسط ، ويضم داخله ستة دواوين للشاعر كما أشرنا ، وأول ما يلاحظ من حيث الشكل أن الشاعر أعاد ترتيب دواوينه داخل «الأعمال الشعرية» والتزم فيها الترتيب العكسي تماماً، أي أنه بدأ بأخر الدواوين «البحر موعدنا» الذي صدر سنة ١٩٨٢ م ، وانتهى بأولها : «قلبي وغازلة الثوب الأزرق» والذي ظهر سنة ١٩٦٥ م ، لكنه في الوقت ذاته ذيل ديوان البحر موعدنا بمجموعة من «قصائد من دفتر السنوات القديمة من أوراق الصبا في حداقة الشعر» وهي مجموعة تكون من ثلاث قصائد تعود إلى سنة ١٩٦٠ م وحرص الشاعر على أن يثبت تواريخ كتابة كل قصيدة أو نشرها في الديوان الأول ، واكتفى في الدواوين الخمسة التالية له أن يكتب تحت عنوان كل ديوان تاريخ نشره ، وقد أضاف الشاعر - في مجال الشكل العام - تقليداً التزمه في خمسة دواوين من الستة ، وهو كتابة إهداء في صدر الديوان وتلخيص هذا الإهداء بتوقيع الشاعر ، وهو يهدى ديوانه الأول - حسب الترتيب في الأعمال الشعرية - إلى مسقط رأسه قرية «الودي» ويوقع باسمه كاملاً «محمد إبراهيم أبو سنة» ، ويهدى ديوانه الثاني «إلى أبي وأمي» ويوقع «أبو سنة» وذلك في ذاته لافت للنظر . فالإنسان عندما يخاطب أبويه يتحدث باسمه الأول وليس باسم الأسرة فهو عندهما «محمد» وليس «أبو سنة» وتتكرر نفس الملاحظة في الديوان الثالث «إليها» والتقيع «أبو سنة» أما الديوان الرابع فهو «إلى أبي» دون توقيع (؟) والخامس دون إهداء ولا توقيع ، والسادس والأخير وهو في نفس الوقت الأول في الظهور الزمني يهدى إلى الذين يصررون على إنقاذ الحب وجد الإنسان ، وفي هذه المرة يوجه الشاعر في صفحة الإهداء قصيدة قصيرة من أربعة أبيات :

إن يكن غيري يعزف في ناي ذهب  
فاغتفر يا شعب أن أعزف في ناي حطب  
ليس في الآلة حس إن في الروح الطرب  
أنا ما جئت أغنى إنها جئت محب

وهذه الأبيات الأربع تسير على تفعيلة مجموعه الرمل «فاعلاتن أربع مرات في البيت»  
لكن البيت الأول منها مضطرب موسيقياً، وهو يحتاج لكتى يستقيم وزنه أن يضاف إليه  
«سبب خفيف» قبل الفعل «يعزف» ..

وعندما يجد القارئ أن أول بيت في أول ديوان توجه إليه هذه الملاحظة العروضية فإن  
ذلك قد يكون مؤشراً لتجاوزات أخرى في صلب الديوان والدواوين التالية له ، وهو ما  
سنعود إليه بالحديث المفصل .

لكن قد يكون علينا أن نناقش أولاً ظاهرة الموسيقى في الشعر الحديث كما تتمثل في هذا  
الديوان من خلال المنظور الذي أشرت إليه آنفاً، والمتمثل في النظر إلى التجربة من  
خارجها ، ما الذي تمثله دائرة التسوع والتعدد الموسيقي في الشعر الحر ، إذا قيست بدواوين  
التنوع الممكنة في الشكل التقليدي؟ إن من تكرار القول هنا الإشارة إلى ما أكد عليه كثير من  
الباحثين في موسيقى الشعر من أنه لا ينبغي أن نخدع بالرقم (١٦) فنحسب أن إمكانيات  
التنوع الواردة في أبيح الخليل هي ستة عشر فحسب ، بل إنه داخل البحر الواحد تتبع  
الإمكانيات الموسيقية حتى ليبدو أنها أمام لونين من الإيقاع الموسيقي مختلفين تماماً ، مع أنها  
يتمكنان إلى بحر واحد ، ويكتفى هنا الإشارة إلى ما يوجد بين البسيط : ( مستفعلن فاعلن  
مستفعلن فعلن ) وخلع البسيط ( مستفعلن فاعلن فعلون ) أو بين الكامل في صورته التامة  
وصورته المجزوءة والصورة التي يسميها العروضيون بالأحد المضمون والتي تحول فيها  
متفاععلن إلى «متفا» أو إلى «فاعل» ويمكن أن تزيد هذه التوقعات المتعددة بالصور الممكنة  
في الموسيقى الشعرية التقليدية عن مائة صورة .

وفي مقابل ذلك نجد أن مجموعة شعرية تضم ستة دواوين لشاعر تميز مثل محمد  
إبراهيم أبو سنة ، لا تزيد الإيقاعات السائدة فيها عن أربعة إيقاعات هي : إيقاع الكامل  
«متفاععلن» وهو يمثل الحجم الأكبر من الديوان نحو ٥١٪ من القصائد وهو كثيراً ما  
يتدخل مع تفعيلة الرجز «مستفعلن» التي يمكن أن تكون متفاععلن بسكون الحرف  
الثاني ، ويأتي بعد هذا تفعيلة المتدارك وتمثل حوالي ٢٦٪ سواء في صورتها التامة «فاعلن»

أو في صورة الخبب « فعلن » ثم تفعيلة المتقارب « فعلون » أو « فعول » وتحتل ١٢٪ وأحياناً تفعيلة الرمل « فاعلاتن » وتحتل ٦٪ من حجم الديوان وإلى جانب هذه الإيقاعات الأربع السائدة ، يوجد إيقاع المزج « مفاعيلن » في واحدة من قصائد الديوان .

هذه التفاصيل تبني في الديوان على نظام « الشعر الحر » أي وفقاً لتنوع العدد في كل شطر شعري ، فيما عدا استثناءات قليلة ، كان يقترب منها الشاعر من النظام الخليل ، المترم بوحدة عدد التفعيلات في كل بيت ، ومع ذلك فقد كان الشاعر يكسر هذا النظام متعمداً فيما يبدو ، ويظهر ذلك واضحاً في قصيدة تحمل عنوان « رباعيات » حيث يستهلها الشاعر على هذا النحو :

قلبى يرفرف في غمامه	قمر ينوح على حمامه
أقتله بين شباكهـا	ومضـت ولم تترك علامـة
ريـح على قمم الجـبال	تشـكـوا إلى شـمـسـ الزـواـلـ
سـفـرا طـاـولـ ثـمـ طـالـ	من أـجلـ وعدـ لا يـنـالـ
هـذـىـ المـدـيـنـةـ لاـ تـلـدـ	عـانـقـهـاـ (ـبـلـهـاـ)ـ لمـ تـقـدـ
نـادـيهـاـ إـلـىـ مـتـىـ	تـبـقـيـنـ بـسـارـدـةـ الجـسـدـ

فالذى يقرأ هذه الرباعيات الثلاث يجد أنها جميعاً تلتزم بجزء الكامل بمعنى أن كل شطارة تتكون من « مفاعيلن » مرتين ، فيما عدا الشطارة الثانية من الرباعية الأخيرة (عانتها قبلتها لم تقدر) فهي تتكون من « مفاعيلن » ثلاث مرات ، وكان من الممكن للشاعر أن يحذف كلمة « عانتها » أو « قبلتها » فيستقيم له النظام الموسيقى ، دون أن يفقد المعنى شيئاً . وتتكرر نفس الظاهرة في قصيدة « الطريق إلى المستحيل » في الديوان ، مما يدل على أن الشاعر يريد أن ينسليخ من الشكل الخليل في صورته التقليدية .

ومن الظواهر المتعلقة بالموسيقى في هذه المجموعة ظاهرة الخلط بين البحور في قصيدة واحدة ، وهي ظاهرة قد تختلف قليلاً عنها يسمى « المزج بين البحور » حيث يبدأ في نكرة « المزج » التخطيط المحكم الذي يقف وراء الانتقال من بحر إلى بحر آخر ، ثم العودة إلى البحر الأول ، وهكذا ، ومن أمثلة فكرة « الخلط » في المجموعة التي معنا ، قصيدة « زمان العاسة » :

حالك كالمرايا التي تعكس  
الليل ، حالك يا زمان العاسة

كل ما فيك كاذب ومهين  
ويمعن في الخسارة  
نبوءاتنا والأمانى المداشة  
سكتك الأحزان وازدهر اليأس  
وماتت على يديك المداشة  
ما الذى يرجى وأنت خبون  
موحش سادر في الشراسة

فعلى حين يبدأ البيت الأول بتفعيلة المتدارك «فاعلن» فإن الشطر الثالث «كل ما فيك كاذب ومهين» يمثل شطراً من بحر الخفيق «فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن» وكذلك الشطر الخامس والسادس والثامن على حين يعود الناسع إلى المتدارك ، ويستمر هذا التردد على مدار القصيدة .

على أن الأمر أحياناً يتعدى ظاهرة «الخلط» بين التفعيلات المعروفة ، إلى ظاهرة «الخروج» على هذه التفعيلات ، والخلط بين إيقاعي الشعر والثرث ، وهي ظاهرة تكررت في موقع متعدد ، وإن لم تأخذ شكل الشيع ، وسأكتفى هنا بالإشارة إلى مثال واحد من مطلع قصيدة «النهر ولملائكة الأحزان» :

لست سطحاً من الموج لا ولا أنت فضة  
إنما أنت مهجة الأرض سالت ، ودهر  
من الماءات والتعاسة والشوق  
لحن من العشق يرحل في الحلم  
حتى تموت المسافة

فمع أن تفعيلة المتدارك «فاعلن» هي التي تشكل صلب هذه الآيات فإن الخروج عليها «إلى غير تفعيلة أخرى» أمر واضح ، وخاصة في السطرين الثاني والثالث ، وتتكرر نفس الظاهرة في قصائد أخرى في الديوان مثل قصيدة «رؤبة نيويورك» و«أسافر في القلب» ومن اللافت للنظر أن القصائد التي وجدت فيها هذه الظاهرة ، يتمى الكثير منها إلى المرحلة الأخيرة في إنتاج الشاعر ، وهي مرحلة يفترض فيها سيطرة الشاعر التامة على أدواته وتلافيه للهبات التي يمكن تصور ورودها في المراحل الأولى .

وإذا كانت درجات السلم الموسيقى قد قادتنا حتى الآن من مرحلة «التفعيلات المستقلة

المحدودة» إلى مرحلة «التفعيلات المداخلة» ثم إلى مرحلة «التفعيلات المضطربة» التي يتداخل فيها الإيقاع الشعري مع الإيقاع الشري ، فإن من الطبيعي أن تقودنا إلى مرحلة تالية هي مرحلة «الإيقاع الشري الخالص» .

وتمثل هذه المرحلة في الديوان على نحو خاص في قصيدة من «قصائد التشر» تحمل عنوان «رسالة إلى الحزن» ، ولا يلتزم فيها الشاعر الوزن الشعري على الإطلاق . والطبعه التي بين يدي خالية من الإشارة إلى أن القصيدة من «قصائد التشر» مع أن القصيدة عندما نشرت من قبل في ديوان تأملات في المدن الحجرية حللت هذا التنويه ، ويفترض أن سقوطها هنا خطأ غير مقصود . لكننا عندما نصل إلى هذا اللون من الكتابة : «قصيدة التشر» علينا أن نتساءل من جديد ، عن مدى شرعية وضعه في ديوان من الشعر ، وعن مدى شرعية حلله لكلمة «قصيدة» في عنوانه ، وهذا التساؤل المزدوج ينبغي أن تفرق بينه وبين التساؤل عن مدى «جمال» أو «أدبية» هذا اللون ، فذلك تساؤل معياري ، ليس محله هنا في هذا اللون من الدراسة الوصفية .

ما الذي يجعل المقاطعة التالية الموجهة إلى الحزن «قصيدة نثر» وليس «نشرًا» فقط؟  
عندما يقول الشاعر مثلاً :

١ - أيتها القطيفة الناعمة السوداء .

٢ - إنك ماهر حقاً في التسلل إلى جميع المنافذ .

٣ - فأنت تجيد تسلق السفن التي تخر عباب أعلى البحار .

٤ - وتجيد ركوب الطائرات والسيارات العامة والخاصة .

٥ - ودخول المطاعم وحملات البقالة والمكاتب الحكومية .

٦ - والمنازل والحدائق و مجالس السفراء والخلفاء وقلوب .

٧ - النساء المراوغات ، والنساء العفيفات اللواتي .

٨ - لا يخالفن ضميرهن أبداً . . . ومع ذلك فإنك .

٩ - تقبل دائمًا من الهواء متطللاً في أول الأمر .

١٠ - بأنك سوف تسمعنا لحنا شجينا ناعماً .

١١ - وسرعان ما تنفجر كالقنبلة .

لنسجل أولاً أن دخول هذا اللون من الكتابة داخل ديوان شعر عربي أمر حديث نسبياً ، أى أنه لم يكن متصوراً أن يدخل الشريف الرضي إحدى خطبه في ثانياً قصائده (مع

أن العكس كان واردا ) ولا أن يمزح ابن العميد بين شعره ونثره ، وحتى عندما ترك حليل مطران في بداية القرن ، قصيدة ثانية في رشاء البازجى تتسلل على استحياء بين قصائده الشعرية ، لم يكرر التجربة وأفرد لشريطة الرفيعة المستوى كتاباً أخرى ، لكن الظاهرة بدأت في الشيوع مع مدرسة الشعر الحر ، وكأنها نتيجة من نتائج التحرك على درجات السلم التي أشرنا إليها آنفا ( محدودية التفعيلات - تداخل التفعيلات - اضطراب التفعيلات وتدخل المستويين الشعري والشري - قصيدة الشر ) .

ولنعد إلى التساؤل من جديد حول شرعية دخول هذا «الشّ» إلى ديوان شعر وحمله اسم «قصيدة» الشر ما العنصر المشترك بين هذا «الشّ» وبين الشعر ؟

ليس هذا العنصر هو «الإيقاع» مع أن هذا اللون من الكلام يوجد فيه إيقاع دون شك ، ولكنه إيقاع مختلف في طبيعته عن الإيقاع الشعري ، فطبيعة الإيقاع الشعري أنه «إيقاع دائري» وطبيعة الإيقاع الشري أنه «إيقاع امتدادي» بمعنى أنها لو تصورنا الإيقاع الشعري بادئاً من نقطة معينة فإنه يعود إليها بعد دورة قصيرة ويكرر الدورة بعينها بعدد تكراره للتفعيلات المفردة أو المزدوجة التي يستخدمها ، وهكذا يجد الذي يركب بحر الرمل مثلاً أنه دائمًا يتبع الكلام على فاعلاتن أي أنه من ناحية الإيقاع أمام ( سبب خفييف + وتد مجموع + سبب خفييف ) وأنه يعود إلى هذه الدورة من جديد كلما انتهى منها . أما الإيقاع الشري فهو كما قلت إيقاع امتدادي بمعنى أنه لا يلتزم بالعودة نغمياً إلى النقطة التي يبدأ منها ، وإنما هو ينطلق على خط متعدد مكرراً من المقاطع القصيرة والطويلة ومن الأسباب والأوتاد ما تمهله اعتبارات أخرى غير اعتبارات «الدورة النغمية» التي يلتزم بها الشعر ، وعلى ضوء هذا المبدأ فإن الفحص المتأني لهذا المقطع ولغيره من مقاطع «قصائد الشر» بصفة عامة ينتهي بنا إلى أن قصيدة «الشّ» تسمى نغمياً إلى مجال «الشّ» لا إلى مجال الشعر .

قد يظن أن فكرة الخيال والصورة هي القاسم المشترك الذي يربط «قصيدة الشر» هنا ، بقصيدة الشعر ، وهو نفس العنصر الذي يجعلنا في مجال التحليل الشعري نفرق بين «الشعر» و«النظم» اللذين يشتراكان في نظام موسيقي واحد ، ولكنها يفترقان من حيث القيمة الجمالية من خلال عنصر الخيال والصورة ، ومع أن ذلك التصور لا يخلو من صحة ، فإنه ليس السبب الرئيسي في نسبة هذا اللون من الشر إلى عالم الشعر ولا في إطلاق اسم القصيدة عليه ، ولو كان هذا هو السبب الرئيسي لدخلت كثير من كتابات طه حسين ومصطفى صادق الرافعى وأحمد حسن الزيات وجبران خليل جبران ، إلى عالم القصائد ، بل ولأمكن أن نصعد إلى الجاحظ وابن المقفع فندرجها في عداد الشعراء مع أنها لم يزعجاً ذلك ولعلهما لم يريداه .

لم يق إلا عنصر واحد هو الذي يسough دخول هذا اللون إلى عالم الشعر - من وجهة نظر كاتبيه - وهو عنصر « طريقة التسجيل الكتابي » . . . كيف ؟ تفترق طريقة كتابة الشعر عن الشِّر، في أن الشِّر يخضع نظام التسجيل الكتابي لمتطلبات المعنى ، فتحسن نبدأ الجملة الجديدة من أول سطر ، ونستمر في الكتابة فتملاً فراغ السطر من أوله إلى آخره مستغلين الفواصل والنقط للتعبير عن المحدود الصغرى والكبير للجملة ، ولكننا لا نستأنف العودة إلى أول السطر إلا إذا انتهينا من المتطلبات المعنية والتراكيبية للجملة التي بين أيدينا . لكن الشعر له طريقة مختلفة في الكتابة وتحديد أول السطر وأخره ، وهي طريقة تفترق - بالدرجة الأولى - لمتطلبات النغم لا لمتطلبات المعنى ، وقد يتلقى المتطلبان معاً ، لكنهما قد يتضارعان وفي هذه الحالة تخضع الكتابة الشعرية للنغم الذي يحدد بداية البيت ووسطه وخاتمه ، بصرف النظر عن المتطلبات الداخلية للتراكيب ، ولننظر مثلاً إلى مطلع معلقة أمر القيس :

قفانبك من ذكري حبيب ومتزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل  
فتوضح فالقراءة لم يعف رسماها لما نسجته من جنوب وشمائل

فالواقع أننا عندما نكتبها بهذه الطريقة التي تعودنا عليها ، دون اللجوء إلى الفواصل ومع ترك فراغ بين السطرين الأول والثاني ، وإنتهاء السطر الأول بعد كلمة حومل واستئناف السطر الثاني مع كلمة « فتوضح » ، عندما نفعل هذا فتحسن نزاعي متطلبات النغم لا متطلبات المعنى ، وإنما لو كتبنا هذه الأبيات على طريقة الشِّر، لأصبحت على النحو التالي :

قفانبك / من ذكري حبيب ومتزل بسقط اللوى / بين الدخول فحومل فتوضح فالقراءة  
لم يعف رسماها / لما نسجته من جنوب وشمائل .

لقد فرض هذا القانون على الشعر القديم أن يكتب على شطرين ، وأن يترك فراغاً في وسط السطر يمتد على نحو متوازن من أعلى الصفحة إلى أسفلها ، وظل هذا الشكل للصفحة المكتوبة سمة خاصة بالشعر ، تعرف من خلالها الصفحة أنها صفحة شعر من النظرة الأولى حتى قبل أن تقرأ ، ولا تشاركها في هذا « الشرف » صفحة الشِّر، وأقول الآن ، لعل هذا هو الذي أبعده فكرة « قصيدة الشِّر » عند القدماء ، فقد كان على آية قصيدة أن تكتب على شطرين بينما فراغ ( وحتى عند غياب الفراغ كان يشار إليه بحرف م دلالة على الكلمة مشتركة التي تدل على اشتراك الشطرين في كلمة واحدة ) وهذا الشكل الكتابي نفسه كان يستلزم التوازن النغمي بين الشطرين ، وهو مالم يتوفّر للشِّر ولم يدعه ، فظل الشِّر الجميل الخيال المصور نثراً فنياً وكفى ولم يدع أنه قصيدة .

مع ظهور الشعر الحر ، حل في طريقة « التسجيل الكتابي » مبدأ السطر مكان الشطر وانخفق فراغ الوسط الذي كان يفصل الشطرين ويميز صورة الكتابة الشعرية فضاقت الهرة قليلاً بين الشكل الشعري والشكل الشرى في الكتابة ، ولكن ظل القانون الذي يحكم بداية السطر ونهايته مختلفاً في الحالتين ، فهو قانون « النغم » في الشعر وقانون « المعنى » في الشىء ، وحين يحدث الصراع بين القانون يفضل الشعر قانون « النغم » فيهى السطر قبل أن يتنهى المعنى ، بل وقبل أن تتم أجزاء الجملة النحوية الرئيسية وهو ما يعرفه علماء العروض بظاهرة « التضمين » ، وهي ظاهرة تشيع في الشعر القديم والحديث ، فعندما يقول أبو سنة في هذه المجموعة :

لو كان ساعدى الذى  
يمزقونه يمتد غصن سنديانه إذن أظلمهم  
لو أن قلبي الذى تدوسه خيوthem  
شراع مركب أقلهم وجاز نهرهم  
لو كان عمرى السجين غنة  
توهجت فى يوم عيدهم  
قاتلـت طيلة الشتاء فى جبارهم

عندما نقرأ هذا المقطع لابد أن نحس بأن نهاية السطر ليست لها علاقة بنهاية المعنى غالباً ، فالسطر الأول يتنهى باسم الموصول « الذى » وصلة الموصول في السطر الثاني ، والسطر الثالث توجد فيه « أن » وأسمها ، ويوجد خبرها في السطر الرابع ... وهكذا .

هذا النوع من الكتابة ، ظل يميز « طريقة التسجيل الكتابي » للشعر الحديث ويميزها عن طريقة تسجيل الشتر بدرجاته المختلفة ، التي تلتزم في تحديد بدايات الأسطر ونهاياتها بالمعنى لا بالنغم ، ومن هذاباب دخلت « قصيدة الشتر » - فيها أعتقد - إلى مجال الشعر وأخذت مصطلحه ، فهي تكتب أسطرها على طريقة مشابهة للشعر ، بمعنى أنها تنتهي السطر قبل تمام المعنى ، وتترك بقية التركيب معلقاً في البيت التالي على طريقة « التضمين » العروضى ولو أثنا أخذنا قراءة نموذج « قصيدة الشتر » الذى أوردناه في مفتتح هذه الفقرة الخاصة ، ولاحظنا على نحو خاص طريقة كتابة الأسطر ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، لعرفنا أن « تشير » هذه الأسطر جاء من اللجوء إلى هذا القانون دون سواه متمثلاً في الفصل بين المضاف والمضاف إليه في ٦ ، ٧ ، وبين الصلة والموصول في ٧ ، ٨ ، وبين اسم إن وخبرها في ٩ ، ٨ ، وبين الجار وال مجرور ومتعلقة في ٩ ، ١٠ ، هذا هو القانون الذى يفسر إطلاق

اسم «قصيدة» على قطعة نثرية ، وإدخالها في مطبوعات ديوان ، وهي واحدة من ظواهر الشعر الحديث ، سهل لها كما قلت ، زوال الشطر وهيمنة السطر ، لكن هل يكفي هذا الشابه لشرعية إعطاء مصطلح «قصيدة» لهذا اللون من الإنما؟ .

إنني أعتقد أن كلمة «قصيدة» التي احتلت في الوجود العربي مكانة خاصة منذ أن تحدث الناس عن «أول من قصد القصائد» في البدايات البعيدة الغائمة للعصر الجاهلي ، هذه الكلمة التي الصقت بمعنى «القصد» إلى لون محدد من التعبير، أكثر خصوصية حتى من الكلمة «الشعر» ذاتها ، هذه الكلمة ينبغي أن يظل مجدها القول المزورون الذي يسير على النمط الدائرى للنغم الذى أشرنا إليه ، سواء كان هذا النمط تابعا لنظام «البيت» أو لنظام «التفعيلة» وأعيد هنا تأكيد ما سبق أن أشرت إليه من أن هذا ليس حكمًا جاليا ، وإنما هو توصيف فقط ، يوضع بمقتضاه هذا اللون الجميل من النثر الفنى في دائرة موازية لدائرة الشعر ولكنها ليست داخلة في إطارها .

هل يمكن أن نستعيد الآن الخطوط الكبرى التي تحركت في إطارها هذه الرحلة على درجات السلم الموسيقى في حركة الشعر الحر ، والنتائج التي يمكن أن تنتهي إليها .

\* إن علينا من وقت لآخر أن نتبع أنفسنا من أسار اللحظة الداخلية لحركة فنية معينة ، وأن نقف خارجها لكي نلقي نظرة عامة عليها بالقياس إلى التاريخ الأدبي العام .

\* إننا يمكن أن نستعين في ذلك بعينة مثلة ، وجموعة شعرية تضم ستة دواوين لشاعر بارز من شعراء الحركة على مدى ربع قرن كافية من الناحية المنهجية لتمثيل هذه العينة .

\* إن الدراسة الموسيقية لهذه المجموعة في إطار حركة موسيقى الشعر العربي تنتهي إلى مجموعة من الملاحظات ، تمثل في ضيق دائرة التنوع الموسيقى وتدخل وحداته ، ووقوعها في الاضطراب أحيانا ، ثم انعدام الهوة بين مجال الموسيقى في الشعر - و المجال الموسيقى في الشّر متمثلا في قصيدة الشّر .

ويزيد من ذلك الإحساس ، ببشرية الشعر الحديث ، التطور السلبي الذي حدث في القافية لدى كثير من الشعراء العرب المعاصرين ، حين انتقلت القافية على أيديهم ، إلى تكنيك مهمّل ، انطلاقا من فهم خاطئ ، بضائلة دورها في البناء الشعري ، وهذا التطور مناف في طبيعته حتى للتطور الذي حدث للقصيدة الأوروبية المعاصرة ، ومتعارض مع الطبيعة «المسموعة» للقصيدة العربية على امتداد تاريخها ، وهو مسئول إلى حد بعيد عن توسيع الهوة بين الشعر وسامعيه .

هل يمكن أن تشد هذه الظواهر الخطرة أبصار الشعراء ، إلى مزيد من الوعى بطبيعة الأداة الشعرية في أيديهم ، وضرورة محاولة توسيع دائرتها وشد أوتارها من حين إلى حين ؟ إننى أعتقد أن محاولة كتابة الشاعر «الحديث» من وقت لآخر لقصيدة تقليدية ، وتجربته السباحة في البحور الصعبة ، في الطويل والمديد والسريع والمنسج وغيرها ، هى من شأنه أن ينبع النغم قليلاً عنده ، وأن يجد أداته الصنعة في يديه وأن يجعل حركة تحرره وثورته تتسمى إلى دائرة تحرر القادرين ، وثورة المتمكنين ، وأن يجعل أيضاً حركة الشعر الحديث ، تتوقف عن الهبوط درجات أكثر نحو دائرة الشريعة .

بقى أن أقول إنه ليس من الإنفاق أن توقف أمام مجموعة رائدة مثل مجموعة أبو سنة ، من الروايا الشكلية فحسب ، وإنما علينا أن نلتزم كثيراً من جوانب الإيجابيات في تكتيك البناء الفنى لديه .

ووديوان محمد إبراهيم أبو سنة ، من هذه الناحية ، تغري كثير من قصائده قارئها التقدى بالتناول ، بل إنها في أحيان كثيرة تشغله عن نفسها وعنها فإذا هو أسير إيقاعها الفنى ، تلفه القصيدة داخلها وعليه أن يبذل محاولة للتخلص من إشعاعها القوى والنظر إليها من بعيد ، وتلك واحدة من صعوبات تعامل النقاد مع الأعمال الفنية الجيدة غالباً .

وجزء ما يشد القارئ العصرى إلى شعر هذه المجموعة أنه يجد بعضاً من ذاته فيها ، وهو قد يجد نفسه في صورة مباشرة في التعبير الفنى عن حدث سياسى أو فنى من بجيله وعاش مشاعره ثم يجد أصداءه الفنية في الديوان وأسماء أبطاله على صفحاته : صلاح عبد الصبور ، عبد المنعم رياض ، جمال عبد الناصر ، جاجارين ، فيدل كاسترو ، شهداء الجزائر ، شادية أبو غزالة ، أنور المعاوى<sup>(١)</sup> . وهى صور تصاغ غالباً مصفاة من عناصرها القابلة للزوال ، موشحة بعناصر البقاء ، منصهورة في بوققة الشعر :

رياض مات  
تمطمت نوافذ البوى  
تساندت وانهارت الأشجار فى الطرق  
وأقبل المطر

(١) انظر صفحات ٧٤ ، ٧٩ ، ٤٢٥٥٤٢١ ، ٤٤٣ ، ٤٨١ ، ٥٨٢ ، ٦١٧ ، ٦١٤ ، من الأعمال الشعرية الكاملة لـ محمد إبراهيم أبو سنة ، المجلد الأول - مكتبة مدبولى القاهرة - ١٩٨٥ .

معطراً يفيض في العيون  
رياض مات  
رأيت مصر ترتدي الحداد  
تنوح في الميدان  
حمامها يفارق الأبراج  
يموت ظامناً على المياه

إن الإفلات من الخطابية وال مباشرة سمة بارزة يتشكل المقطع من خلاها ، والاكتفاء بالرصد للمشاهد الخارجية المتقدة ، ووضع بعضها إلى جوار البعض دون تعليق ، يجسد مشهداً متجدداً ، ويلمس شعوراً حياً يربط بين الشعر والعصر ، وليس هذا المقطع إلا نموذجاً لمقاطع كثيرة تتعدد على امتداد صفحات الديوان .

لكن قارئ الديوان العصري أيضاً يجد نفسه في صورة غير مباشرة أو غير محددة في كثير من المواقف التي يرسمها له واحد من «فتىان العصر» يتحرك على أماكن يعرفها في العريش وقتنا ، وقرية الردى ، ونيويورك<sup>(١)</sup> ، أو أماكن يتخيّلها ويألفها أو مواقف يمكن أن يقترب القارئ منها أو يقترب منه ، دون أن يجد نفسه على حافة التجريد التي عودته عليها كثير من قصائد الشعر الحديث :

لا تبعدني عنك  
كيف أصدق أنا كنا منفصلين  
هل كنا يوماً جسدين  
أم نحن خلقنا منذ البدء  
جسداً واحداً  
لا أذكر هذا الزمن الموجل في البعد  
عيناك شراعان على نهر الحب  
وسريرك نهر وحديقة  
وحمام أزغب يلهو فوق العشب<sup>(٢)</sup>

(١) انظر صفحات ٧٣ ، ٩١ ، ١١٣ ، ٦٣١ .

(٢) السابق : ٣٧٨ ، ٣٧٩ .

إن هذا الاقتراب من المتألق مع المحافظة على شرائط الفن الجيد يتيح للشاعر أحياناً أن يلبس مسوح حكماء العصر، وأن يواجه قارئه في نبرة فجائية وكأنها انشق عنه جدار - ليضعه دون أي مقدمات - اعتقاداً على الألفة التي بينهما - في جوهر المشكلة ، وليلمس بيده مباشرة موطن الجرح وكل ذلك دون أن يخاطر بالوقوع في المباشرة أو الخطابية :

الزمان اختلف

فالبُرِيءُ انتهى واللَّيْبُ احْتَرَفَ  
لم يعد ينقد الآن من (شبح) الموت  
أن تلزم المتصرف  
لم يعد ينفع الآن أن تعتكف  
والخيول التي كان وقع حوافرها  
يصنعُ الْحَلْمَ ، تسقط في المنعطف  
والحِلَامُ الَّذِي كَانْ يَهْدِي  
فوق غصون الطفولة  
أَصْبَحَ لَا يَأْتِي لَفْ  
وَالْبَلَادُ الَّتِي كَنْتْ تَهْوِي مَنَازِلَهَا  
كُلُّ هَذِي الْبَلَادِ رَقَابُ وَسِيفٍ  
طاش بعد العنااء المدف  
آن آن تعرف  
الزمان اختلف (١)

إن غنى القافية يحمل قدراً كبيراً من سر جودة المقطع ، وكما أشرنا من قبل ، فإن خفوت القافية في بعض قصائد «أبو سنة» وفي القصيدة الحديثة بصفة عامة يعد مسؤولاً عن جانب كبير من الجفوة التي حدثت بين القصيدة الحديثة والقارئ العربي الذي تعودت أذناته منذ قرون على أن يجد في القصيدة ضرباً من النغم قمة القافية ، وتعمود أن يسمى الشاعر المقتدر «أمير القوافل» ويعود قدر من سر هذه الجفوة إلى الألفة التي يخلعها استخدام ضمير المخاطب المفرد والذي يجعل الحديث وسطاً بين التجويم الداخلية والبوج والنصيحة وإلى

(١) السابق ص ١٠٧ ، ١٠٨ .

إحكام الصورة في الموضع الذي اختار الشاعر أن يضعها فيه في متصف المقطع ، حيث تنبئ صورتان متقابلتان عن الخيل والheimان بما بينهما من عناصر التكامل في سرعة الانطلاق وبما بين دمزيتها من التعارض بين الحرب والسلام أو بين عنفوان الرجلة وبراءة الطفولة .

على أن الصور في بعض صفحات الديوان تند عن ذلك الإحكام في العلاقة بين جزئياتها ، ويفيد كلاماً أن «التداعي» يحمل محل «القياس» في العلاقة بين الصور المتالية ، وربما كانت قصيدة «قلبي يفر بلا اتجاه» واحدة من القصائد التي تمثل بعض صورها هذا الاتجاه<sup>(١)</sup> :

شفتاك فاكهتان من عسل ونار  
وكواكب بعثت من الزمن القديم  
من السديم

ترف في أفق النضار

وحشيتان كموجتين من السمار

تلقى بما يبقى من القلب الوجيع  
إلى مراقى الانتحار

تلقى به دهراً من الأمل المثلج في الضلوع  
وفي خليج الذكريات

شفتاك طالعتان في نهر الربيع

مواجاً من الورد المرفف  
في صفاء الذاكرة

يهب البرارى الأخضرار

غرب الدهار

في أفق عينيك .. المسافة

بين قلبي والنجم

قصرت وطال الشوق

مات الانتظار

حلم يطل من الليالي المظلومات

(١) السابق : ص ٥٣ .

### إلى السفوح الماهاطات

لقد بدأت القصيدة بصورة جيدة ألتقت بذور عنصرتين : العسل والنار ثم تركتهما دون أن تطررها أو تطور أحدهما ، وإنما قفرت منها إلى الكواكب والسديم ، وجاءت الصورة التالية « وحشيتان كموجتين من السعار فكانت بداية لموجة التداعى ، ويمكن أن تتلمس المفردات التي قاد إليها « الموج » في الصور التي تلتـهـ . « المراقـ .ـ الشـلـجـ .ـ الـخـلـيجـ .ـ نـهـرـ الـرـبـيعـ .ـ مـوجـ الـوـردـ » لكنى نحس أن الكلمات متزابطة فيما بينها . في الوقت الذى لا تتابع فيه صورها من نوع واحد ، ومن ثم تبتعد شيئاً فشيئاً عن نقطة البداية ولا تذكر بها إلا على نحو خافت أو متكلـفـ ، وكـأنـ الصـورـ أـغـصـانـ أـشـجـارـ مـتـابـعـةـ تـتـرـابـطـ فـيـ ماـ بـيـنـهاـ منـ أـطـرافـهاـ لـكـنـهاـ لاـ تـنـتـمـيـ جـيـعـاـ إـلـىـ جـذـرـ وـاحـدـ ، وـيـمـكـنـ مـلاـحـظـةـ هـذـهـ الـظـاهـرـةـ فـيـ كـثـيرـ مـنـ صـورـ الـقـصـيـدةـ نـفـسـهاـ ، حـتـىـ إـنـهـ لـتـفـرـ دـونـ اـتـجـاهـ كـمـاـ يـقـولـ عـنـوانـ الـقـصـيـدةـ ، وـلـشـكـ أـنـ ذـلـكـ «ـ التـدـاعـىـ » فـيـ بـنـاءـ الـصـورـ يـخـلـعـ جـانـبـاـ مـنـ الـغـمـوضـ عـلـىـ الـقـصـيـدةـ وـهـىـ ظـاهـرـةـ نـشـيـعـ فـيـ الـقـصـيـدةـ الـحـدـيـثـةـ ، وـتـنـفـلـتـ بـسـبـبـهاـ الـخـيـوطـ مـنـ يـدـىـ الشـاعـرـ فـيـجـنـ النـسـيجـ مـهـلـهـلاـ وـيـنـقـطـعـ الـاتـصالـ بـيـنـهـ وـبـيـنـ الـتـلـقـىـ .ـ

في المرات التي تنضح فيها القصيدة في نفس الشاعر . وهي مرات كثيرة . يحيى البناء الفنى متىقاً يوازن بعضه ببعض ، وتبعد خلاياه من خلال المجهر متكاملة ، تراسل فيما عناصر السلب وعناصر الإيجاب ، ويؤدى التجسيد والتجريد هدفاً مشتركاً ، وتبعد العناصر اللغوية على مستوى الأداة والكلمة والجملة وكانت لبنات تسد كل منها ثغرة قدت على قدرها في بناء كبير ، ولا يستطيع القارئ أن يفلت من أسر قصيدة محكمة تمزج الحب بالوطن ويتحقق فيها قدر كبير من سمات القصيدة الجيدة وتحمل عنوان : « تباريـعـ عـاشـقـ قـديـمـ » .

نـوـحـ الـبـلـابـلـ فـيـ الـقـلـبـ

أـعـرـفـ ذـنـبـيـ

وـلـأـطـلـبـ الـآنـ غـفـرانـ ذـنـبـ جـنـيـتـ

على هذا النحو المادىء تفتح القصيدة بنغمة « اعتراف » وتسلیم يتشكل في ثلاثة أبيات تضم صورتين متجلائرتين نـوـحـ الـبـلـابـلـ وـمـعـرـفـةـ الـذـنـبـ دونـ أـنـ يـرـبـطـ بـيـنـهـ أـىـ رـابـطـ منـ .ـ

(١) الأعماـلـ الـكـامـلـةـ .ـ صـ ٣ـ٥ـ .ـ

الروابط التقليدية في البلاغة سواء ما يرد في علم البيان من روابط الاستعارة والتشبيه أو في علم المعانى من روابط الفصل والوصل ولكنها مع ذلك يعتمدان على التجاور لكي يشكلان معاً جواب والقرار، الصوت والصدى، وإذا أخذنا فى الاعتبار الصورة الثانية (الاعتراف بالذنب) والتى سوف تتطور على مدار القصيدة، فإننا نراها قد تشكلت من جملة إيجابية وأخرى سلبية أى تعادل فيها طرفاً السلب والإيجاب ، وتلك ملاحظة - على بساطتها - سوف تتطور معنا على امتداد القصيدة، بعد أن يتلاحم فيها البطل الذى يدوى فى المفتاح ساكتاً لا يتحرك ويبعد حديثه أقرب إلى المونولوج لا يرتبط بمخاطب بعينه ، بعد أن يتلاحم البطل مع «البطلة» سوف تتشابك خيوط الصراع وتبعد أهمية السلب والإيجاب فى إحداث التوازن .

فها أنت تتخيّل لزينة بيتك غيري  
فأمضى تنازعني الريح والليل سرى  
وأكتم وجد المحبين أهرب  
بين حصار الظلال  
ويبن يديك فوادي تصوغين منه الفكاهة  
للعايرين

إن حركة القصيدة سوف تبدأ من هذا المقطع ، وسوف يظهر فيها البطلان هو وهى ينبع كل منها فى اتجاه مغاير لاتجاه الآخر ، ولنلاحظ أن المقطع يتكون من ستة أبيات يختص طرفاها للبطلة ووسطها للبطل حيث تتحدث عنه الأبيات الشانى والثالث والرابع ، على حين يختص لها الأول والخامس والسادس ، وتشكيل المقطع على هذا النحو يضع البطل فى قلب البطلة و يجعلها تحيط به إحاطة السوار بالمعصم حتى وإن بدا بينها لون من التعارض الخفيف يتمثل فى الوجه من جانبها واللامبالاة من جانبها ، وهى لامبالاة تسوق البطل إلى المتأهة والرفض :

أنا للمناهضة راض بما تحكمين  
ولا أطلب القلب .. هذا الذى أخذته  
.. العيون العميقه .. أخفته بين ضلوع الرياح  
ولا أسمع الليل شكوكاً إنى أسافر  
كالسيف  
فرق النهار المراوغ

وتحت ستار المساء الذى  
 يغرق الآن بين نقيق الضفادع  
 ولا أطلب الحكم . . هذا المهمش الذى  
 بعثرته الزوابع  
 ولا أطلب العفو . . إنى وضعتك فى القلب  
 لا أبتغى  
 من زمانى شفاء المراجع

إن المقطع الذى يبدأ راضيا (أنا للمتأهله راض) ويتهنى راضيا (إنى وضعتك فى القلب) يغل داخله بالرفض ، ويقوم بناؤه الأساسية على حرف النفي لا مستدعا إلى فعل المتكلم الأول : ( لا أطلب القلب ، ولا أسمع الليل ، لا أطلب الحلم ، لا أطلب العفو) وهذا النفي المتكرر للطلب هو نعمة الإباء والألفة التى تصدر عن المحب الجريح ، وهى تصدر مصحوبة بلون من تعذيب النفس من خلال السفر فوق النهار المرانع وتحت ستار المساء ، وارتباط عذاب الحب بعذاب السفر تمثل واحدة من النغمات الأساسية فى التراث الشعري ، سواء فى ذلك القصيدة العربية القديمة التى تظهر فيها الناقة ضارية فى الصحراء فى مثل هذه المواقف ، أو فى التراث الرومانسى الذى غالبا ما يستعين الصحراء أو المتأهله التى اختارها الشاعر فى المقطع الذى معنا ، ولا أدرى لماذا ذكرنى هذا المقطع برأئه فكتور هيجو «غدا من الفجر» التى تعالج موقفا مماثلا وإن كانت تأخذ اتجاهها مقابلـا<sup>(1)</sup> .

سأرحل عبر البارى  
 وعبر الصحاري  
 فيما عدت أحتمل الصبر عنك بعيدا  
 سأمشى  
 عيناي لا تبصران سوى ما يدور بقلبي  
 وأذنائى لا تستمعان دبيب الحياة  
 وحيدا غربيا  
 حتى الظهر واشتبكـت راحتاه  
 حزينا . . تشبه عندي النهار مع الليل  
 سأمضى ولن يستثير عيونى

(1) انظر ترجمتنا لهذه القصيدة التى نشرت في مجلة البيان الكويتية . يونيو ١٩٧٨ .

تبر المساء الوليد  
 ولا روعة الأشعـ القادمات  
 تبدو بعيدا  
 وتسعى وثيدا  
 إلى الشطـ  
 وحين أجيء لقبركـ  
 سوف أحـط عليهـ  
 بـيـاقـةـ آـسـىـ  
 وزهرـةـ فـلـ

إنـيـ لاـ أـرـيدـ أنـ أـمـضـيـ فـيـ الـمـارـنـةـ بـيـنـ الـقـصـيـدـةـ الـفـرـنـسـيـةـ وـالـقـصـيـدـةـ الـعـرـبـيـةـ إـلـىـ أـيـدـيـ مـنـ  
 أـنـ إـحـدـاـهـاـ ذـكـرـتـ بـالـأـخـرـىـ ،ـ وـأـنـهـاـ مـعـاـ تـأـكـيدـ لـاـيـطاـطـ فـكـرـةـ السـفـرـ بـحـرـكـةـ الـوـجـدانـ ،ـ أـوـ لـنـقلـ  
 اـخـتـيـارـ الـحـرـكـةـ الـخـارـجـيـةـ كـمـعـادـلـ مـوـضـوعـىـ لـلـحـرـكـةـ الدـاخـلـيـةـ يـضـعـهـاـ تـحـتـ الـمـجـهـرـ فـيـ الـفـضـاءـ  
 الـخـارـجـيـ وـفـيـ الصـحـراءـ أـوـ الـمـاـهـةـ غـالـبـاـ .ـ أـنـ الـحـرـكـةـ الـتـيـ طـوـرـهـاـ أـبـوـ سـنـةـ فـيـ الـمـقـطـعـ السـابـقـ  
 وـاتـخـذـتـ شـكـلـ «ـ الرـفـضـ الـمحـبـ »ـ تـعـودـ مـرـةـ أـخـرـىـ لـتـخـذـ شـكـلـ «ـ الإـيجـابـ الـمـقـبـلـ »ـ فـيـ مـقـطـعـ  
 تـالـ يـخـلـوـ مـنـ حـرـوفـ النـفـيـ وـيـمـتـلـئـ بـأـفـعـالـ الإـيجـابـ وـتـصـدـرـهـ أـدـةـ الـاستـدـرـاكـ «ـ لـكـنـ »ـ الـتـيـ  
 تـوـمـيـ إـلـىـ تـغـيـرـ الـمـسـارـ :

ولـكـنـيـ أـبـتـغـيـكـ  
 وـأـعـرـفـ أـنـيـ بـعـيدـ  
 وـأـعـرـفـ أـنـيـ وـإـنـ غـبـتـ طـالـعـ  
 ولـكـنـيـ مـثـلـ سـيفـ الـحـقـيقـةـ وـالـضـوءـ  
 أـسـكـنـ هـذـىـ الـخـلـاـيـاـ الـتـيـ يـزـهـرـ الـعـشـبـ فـيـهاـ  
 أـدـخـلـ جـسـمـكـ مـثـلـ الـبـذـورـ  
 الـتـيـ تـسـكـنـ الـأـرـضـ حـتـىـ يـجـيـءـ الـمـطـرـ  
 وـأـمـضـيـ إـلـىـ مـقـلـبـكـ لـأـرـسـمـ مـاـ أـبـتـغـيـهـ مـنـ الـغـدـ  
 أـرـسـمـ شـكـلـ الـمـسـافـاتـ فـيـ الـصـورـهـ  
 شـكـلـ النـجـومـ الـتـيـ سـوـفـ تـأـنـىـ  
 وـشـكـلـ الـبـحـارـ الـتـيـ سـوـفـ تـولـدـ

وأمضى إلى شفتيك اللتين تبوحان لي بالمسرة  
تدخل روحي لروحك

إن هذا المقطع لا يقابل المقطع السابق عليه من حيث اتسام الأول بالنفي والثاني بالإيجاب ومن ثم خلو المقطع من كل أدوات النفي فحسب ولكنه يقابله كذلك من حيث اتجاه الحركة ونوعها فإذا كان اتجاه الحركة في المقطع السابق يلخصه أنه «ابتعاد عن» فإن اتجاه الحركة هنا يلخصه أنه «اتجاه إلى» وإذا كانت الحركة الأولى كانت تلف حول نفسها مكتفية بدمدمات النفي ، فإن الحركة الثانية تظل تتحرك من موقع إلى موقع ، وكلما كسبت موقعا ثبيته وتركته إلى ما يليه ، والذي يتأمل في العلاقة بين أفعال الحركة المتتالية في المقطع يدرك ذلك جيدا . فهناك الأفعال : «أسكن» ومن بعدها «دخل» ثم «أمضى» ثم «أرسم» حتى يتوج المقطع بالامتزاج الكامل «تدخل روحي لروحك» ، وهو التحام يذكر بالدائرة التي رسمتها القصيدة في مفتاحها وأحاطت فيها المحبوبة بالمحب رغم إشارات التعارض أو التدلل بينهما ، وإذا كان التقارب الأول إرهاصا فهذا تجسيده وإذا كان نداء فهذا صداؤه .

لقد كان الحوار من قبل يجري بين المحبين وحدهما إخراء أو صدا وقربا أو بعدا حتى تم الالتحام فبدا على الفور طرف ثالث ، هو المنافس على ذلك الحب ، وهو ليس فردا ولكن الضمير الذي يشير إليه هو ضمير الجموع :

فلا يقدرون على فصلنا  
ولا يقدرون على قتلنا  
ولا يقدرون على عشقنا  
وهم يزعمون بأنك ملء قلوبهم الآن  
غفوا .. لأنك ملء أكفهم ..  
لا .. ليس عشك هذا الذي يدعون  
ولا ليس قلبك هذا الذي يملكون  
ولا ليس موتي هذا الذي يعلون  
أنا لا ألومك

إن كل خلايا القصيدة تتجمع لكي تطرد هذا الخطر الداهم بعد أن ذاقت حلاوة اللقاء والالتحام ، ومن هنا فإن عنصر النفي يعود من جديد بعد أن كان قد اختفى في المقطع السابق ، وهو يعود مكتفا حتى إننا نجد منه عشر أدوات في تسعه أبيات ، وهي تقسم

بدورها إلى مجموعتين إحداهما يسلط فيها النفي على الفعل من خلال الأداة « لا » والثانية يسلط فيها على الاسم من خلال الأداة « ليس » معززة مرة أخرى بالأداة « لا » وربما تشتت خلايا النفي حول الاسم لأنها يمس بصفة مباشرة جوهر العلاقة التي تدافع عنها القصيدة « ليس عشكك » ، « ليس قلبك » ، « ليس موتي » ، وإذا كانت تسع من أدوات النفي العشرة في المقطع قد وجهت إلى هؤلاء « المنافسين المزيفين » فإن الأداة الأخيرة وجهت برفق إلى الحبيبة « أنا لا ألومك » وهو نفي يحمل في طياته معنى الإيجاب ويمهد لوجة التعادل الأخيرة بين الإيجاب والسلب والتي تختتم بها القصيدة :

إني أحبك رغم ازوارك عنى  
ورغم شقاء الفصول الذي  
أنقىه بعينيك  
لاتغفرى ان نسيت  
ولا تفرحي إن شفيت  
ولا تخزنى إن بليت  
وحين يظنون أنى ما كنت  
قولى لهم قد أكون  
وحين يظنون بي لرثة من جنون  
فمدى جذورك في القلب  
مدى عيونك في السحب  
تبهى على الأرض انى أحبك  
حتى نهاية هذا الزمان الخthon

إن المقطع يتعادل فيه ثلاث من جمل النفي أو النهي ( لا تغفرى ، لا تفرحي ، لا تخزنى ) مع ثلاث من جمل الإيجاب ( قولى ، مدى ، تيهى ) وهو يحيط الموقفين جميعاً بجملة « إني أحبك » يضعها في بداية المقطع وبنهايته تأكيداً للالتحام الذي سعى إليه منذ أول القصيدة .

إن القصيدة — من هذه الزاوية - تشكل عالماً مستقلاً تعادل فيه الجزئيات على نحو دقيق ، كما تعادل الجزئيات في العالم والكتانات المستقلة في الكون الخارجي ، وربما كان الفنان يحاكي الطبيعة بالمعنى الأسطي القديم ، أو يقلدتها في الإبداع كما يقول جورج بوفون

في مقاله الشهير «مقال في الأسلوب<sup>(١)</sup>» عندما يشير إلى جوهر الجمال في الطبيعة: «لماذا تبدو أعمال الطبيعة أمامنا شديدة التكامل؟ لأن كل عمل هو «وحدة» وهو وفقاً لخطة خالدة لا تنحرف أبداً ، فالطبيعة تدعى صمت بذور إنتاجها ، تصمم من خلال ضربة واحدة الشكل المبدئي لكل كائن حي ، وتطور ذلك الشكل وتحسن من خلال «حركة دائمة» فيأتي إنتاجها مدهشاً ، لكن الذي ينبغي أن يدهشنا هو الحدث الإلهي ، الذي ليست الطبيعة إلا صورة له . . . والروح الإنسانية . . . لو حاكت الطبيعة في خطواتها وطريقة عملها . . . إذن لشافت فوق أسس وطيدة معالم خالدة» .

ولما كان الأمر فإنه من خلال الاهتداء إلى هذا العالم الداخلي للقصيدة يمكن الاهتداء إلى بقية جوانبها ، ويمكن الامتداد بالتفسيرات والصورات والعناصر دون أن تحول القصيدة إلى مجرد معاجلة لموضوع وطني أو عاطفي أو تعبير عن مذهب سياسي ، أو تجربة لوصن قوالب لغوية مت嫁ورة .

---

(١) انظر ترجمتنا الكاملة لهذا النص في مجلة فصول ، تحت عنوان « نصان من البلاغة الأوربية الوسيطة» (القاهرة : ١٩٨٤ ) . وانظر في تعليله كتابنا : «النص البلاغي في التراث العربي والأوربي ١٩٩٣» .

المبحث السادس  
**الإفادة من إمكانيات الشكلين  
في القصيدة الحديثة**  
حامد طاهر

في سنة ١٩٨٤ أعاد حامد طاهر تجميع ما كتبه من شعر خلال ما يقرب من ربع القرن ونشره في مجلد واحد يحمل اسم «ديوان حامد طاهر<sup>(١)</sup>» وكان قد نشر جزءاً من هذا الشعر في ديوانين سابقين ضمماً شعره وشعر زميلين له ، وصدر أولهما بعنوان : «ثلاثة أحان مصرية<sup>(٢)</sup>» وصدر الثاني بعنوان : «نافذة في جدار الصمت<sup>(٣)</sup>». وقد صدر الديوانان السابقان بمقدمةتين كتب أولاهما الدكتور أحمد هيكل وكتب الثانية الدكتور محمود الريبيسي ، على حين صدر الديوان الأخير بفصل كتبه حامد طاهر نفسه تحت عنوان : «تجربتي مع الشعر» وقد احتل هذا الفصل نحو خمس صفحات الديوان التي تبلغ في جملها مائتين وعشرين صفحة من القطع الصغير.

والواقع أن ديوان حامد طاهر يمثل صفحة هامة في تاريخ القصيدة المعاصرة وتجربة طويلة النفس في التعامل مع الشعر تلقياً وتشريباً من مدارسه المختلفة ، وإسهاماً وعطاءً خصباً وجيداً على تنوع المذاق وتعدد الدرجات ، ولابد أن يلتقي قارئ الديوان أو لا بالفصل الشري الذي كتب تحت عنوان «تجربتي مع الشعر» وهو في الواقع يعرض «تجربته مع الحياة» كإطار واسع ضم الشعر وروافده من العلم والتجربة والصدقة والحب والأمل والإخفاق والسفر والإقامة والمناخ الذي أحاط بالرحلة الحياتية في جملها . ومن ثم فإن هذا الفصل على «شاعريته» أقرب إلى الترجمة الذاتية ، التي تنبئ التجربة الشعرية دون شك

(١) القاهرة : مطابع سجل العرب ، ١٩٨٤ .

(٢) القاهرة : الهيئة العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١ .

(٣) القاهرة . مكتبة الشباب سنة ١٩٧٥ .

منها ولكنها تظل أوسع إطاراً، وهذه الترجمة مليئة بزخم الحاضر والوعى به وتحليل العلاقات داخله وانعكاسها على صاحب الترجمة، وهى في سبيل رسم هذه الغاية تتبع المسيرة من بدايتها في أحياe القاهرة الشعبية حتى ذروتها في ضواحي باريس مروراً بالأزهر ودار العلوم والحياة العسكرية واللغة الروسية ودراسة الفلسفه والتخصص فيها وتزدهم بأسماء الأعلام التي تكون الشبكة الرئيسية للعلاقات المباشرة أو غير المباشرة، فتصل إلى مائة وثلاثة عشر على امتداد الصفحات الأربعين للمقدمة، وقد كان من شأن ذلك أن امتلأ المقدمة بالنبض والحركة والحيوية مما يمكن أن يعكس ضوءه من بعيد على قصائد الديوان دون أن يوجد بالضرورة ربطاً مباشراً بين هذه وتلك، وإذا كانت معظم الأعلام التي وردت في المقدمة هي «أعلام شخصية» لأناس معروفين بأعيانهم ومكانتهم، فإن هنالك جانباً آخر «لأعلام غير شخصية» يرد عند سرد الذكريات مثل «كان على أن أحفظ قدرًا من القرآن الكريم في مسجد المستعلى بالله عند الشيخ سيد وهو شبه كفيف ظل يعاملني بقسوة، حتى أضطررت لرسوته ببعض المداعيات المنزلية» أو «أذكر أنني كنت أصغر شيخ في معهد القاهرة الدينى وأننى كنت موضع سخرية عم إبراهيم بقال شارعنا الذى كان يترك زبائنه عندما يرانى ويخرج من محل صائحاً : «أهلاً يا شيخ حامد» أو «مع السلامه يا فضيلة الشيخ» أو عند حديثه عن شقاوة صغار المكفوفين في الأزهر . «أذكر أن الشيخ عصفور راهن أحد زملائه على أن يأكل في وجة واحدة سبعة أرغفة مع الطعمية والسلطات » وعلى هذا النحو تثار بعض الأعلام «غير الشخصية» في صفحات المقدمة وهي ترك ظلالها على الحديث العادى تجسيداً وحفراله في ذاكرة المتلقى على النحو الذى انطبع به في ذاكرة الكاتب .

فإذا ما ترك القارئ المقدمة إلى الديوان ، فإن موجة من الشعر الرقيق المحكم سوف تقابله على امتداد ستين قصيدة تضمها المجموعة تميز جميعاً بالسلامة الموسيقية ، وهى ملاحظة على بساطتها أصبحت ذات معنى في الوقت الذى يجد فيه القارئ فى دواوين بعض مشاهير الشعراء بعضاً من التجاوزات الموسيقية . وهذه الموسيقى تتجاوز فى معظم الأحيان حد السلامه فى الديوان إلى حد تحكم الشاعر فيها وإدخالها عنصراً فى بناء فنى راق كما سيتضح عند قراءتنا لبعض النماذج أثناء معايشتنا للديوان .

وموسيقى الديوان تستفيد من كثير من الإمكانيات التى أتيحت للقصيدة العربية سواء فى شكلها التقليدى أو فى شكلها الحديث . ومن هذه الناحية يكاد يتوازى الشكلان فى الديوان ، فمن بين قصائده الستين تسمى سبع وعشرون قصيدة إلى الشكل التقليدى وثلاث

وثلاثون إلى الشكل الحديث ، ويتنوع هذا التنوع على المراحل الثلاث التي قسم الشاعر إليها ديوانه ، وهي المرحلة الأولى ، والمرحلة المتوسطة ومرحلة باريس وما بعدها<sup>(١)</sup> ، وإن كانت المرحلة الأولى يغلب عليها الشكل التقليدي للقصيدة ، والمرحلة الأخيرة يغلب عليها الشكل الحديث ، مع انتهاء إحدى قصائدها (بكائية : يناير ١٩٨٤) إلى بحر الخفيف الأثير لدى الشاعر والذي عزف عليه كثيراً في مرحلته الأولى .

هذه الثنائية ميزة أولى في ذاتها ، جعلت الشاعر ينتمي إلى المدرستين الشعرتين كلتيهما أو إلى الشعر الجيد أيا كان لونه ويستفيد من إمكانياتها جميعاً ، وهي ملاحظة يمكن أن تتعذر فكراً التصنيف الشكلي وتمس جانباً هاماً من المشاكل التي تقع فيها القصيدة الحديثة . وقصيدة الشعر الحر على نحو خاص ، عندما لا يكون الشاعر على لغة قوية بالموسيقى التقليدية وإمكانياتها فتحتفظ موسيقى القصيدة بين يديه أو تنطفيء ، وهو مالاً يحدث أبداً مع قصائد الديوان التي بين أيدينا حيث تظل السالمة الموسيقية من ناحية وحساسية اللجوء إلى القافية الاختيارية في قصيدة الشعر الحر من ناحية ثانية ، عاملين ينعشان موسيقى الشعر على امتداد صفحات الديوان .

هذه الثنائية في شكل القصيدة يدعمها نوع كبير في البحر الشعري الذي تجئ عليه قصائد الديوان ، والديوان يكاد يل JACK إلى معظم تشكيلات التفعيلات المعروفة في القصيدة العربية ، فهناك اللجوء إلى التفعيلة المزدوجة من خلال ثلاثة أبحر ، وهي : « الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) الذي يبدو أكثر البحور التقليدية ترداداً في الديوان ، فقد وردت منه سبع قصائد في مرحلته الأولى والمتوسطة ثم عاد الشاعر إليه بقصيدة بكائية في المرحلة الأخيرة :

الليال مليئة بالأمانى فلم الصبح قاتم الأولان  
وعلام الطير مكتبات واصفار الديول فى الأغصان

(١) الشاعر هو الذي اختار هذا التقسيم على صفحات الديوان ، لكن من الواضح أن المراحل عند تداخل عند التطبيق العللي ، فعل حين يضع قصيدة « مشهد من مسرحية مرفوضة » في المرحلة المتوسطة ويشير إلى أنها كتبت في يوليه سنة ١٩٦٣ ، يضع قصيدة نهاية المأمرة (مارس سنة ١٩٦٤) وقصيدة الحاقد (مايو سنة ١٩٦٤) وأيضاً قصيدة فلسفة المنظار الأسود (ديسمبر سنة ١٩٦٣) يضعها جميعاً في قصائد المرحلة الأولى ، مع أنها كتبت بعد مشهد من مسرحية مرفوضة ، وليس هناك إشارات تدل على أن الشاعر اختار معياراً غير المعيار الزمني في التقسيم

وهي عودة لها دلالتها كما أشرنا من قبل . وفي إطار التفعيلة المزدوجة أيضا يلجم الشاعر إلى بحر الطويل بموسيقاه العريقة ( فولن مفاعيلن فولن مفاعيلن ) ثلاث مرات ، ثم إلى بحر السريع بموسيقاه الحادة العذبة في قصيدة الخطأ :

حتى الذى كنا نظن المنى فيه تلاشى سحره وانطسا  
لـا وصلناه وصلنا وقد أدركت الأشواق هذا الخطأ

ولى جانب أبحر التفعيلة المزدوجة ، يتم اللجوء إلى أبحر التفعيلة الواحدة وهى تلك التى تستخدمها القصيدة في شكلها التقليدى أو فى شكلها الحر . والشاعر يستخدم بعض هذه التفعيلات فى الشكلين معا ، ويقتصر استخدامه لبعضها الآخر فى أحد الشكلين دون غيره .

فمن الأبحر الأثيرة لدى الشاعر فى الشكلين معا ، بحر الكامل ، الذى يستخدمه الشاعر تماما وجزءا أو يستخدمه استخداما حرفا فى نحو سنت عشرة مرة فى صفحات الديوان ، وختلط تفعيلة الكامل « متفاععن » فى بعض الأحيان مع تفعيلة الرجز « مستعلن » وهو اختلاط معروف عند العروضيين ويحدث لدى دخول بعض الزحاف على إحدى التفعيلتين ، ويحدث هذا فى بعض قصائد الديوان ، لكن تفعيلة الرجز تعرف بدورها ظهورها التميز فى نحو سنت قصائد فى الديوان تتتمى إلى اللونين التقليدى والحر ، ثم تأتى بعد ذلك تفعيلة الرمل « فاعلاتن » التى تكرر ثانية مرات فى قصائد تقليدية تتراوح بين الشكل التام والمجزوء وقصائد حرة ، وكذلك أيضا تفعيلة الوافر « مفاععلن » التى تأتى أحيانا ممزوجة بتفعيلة المزج « مفاعيلن » وترد منها ثلاثة قصائد تتتمى إلى اللونين التقليدى والحر .

وإذا كان الشاعر قد جا إلى ثلاثة بحور من ذوات التفعيلة المزدوجة ( الخفيف والطويل وال سريع ) واستخدمها فى شكل القصيدة التقليدية ، وأربعة أخرى من ذوات التفعيلة الواحدة ( الكامل والرجز والرمل والوافر ) واستخدمها فى قصائد تتتمى إلى الشكلين ، فإنه يلجم إلى بحرين من ذوات التفعيلة الواحدة هما ( المتدارك والمتقارب ) ليستخدمها فى قصائد تتتمى إلى الشكل الحر ، سبع تتتمى إلى تفعيلة المتدارك ( فاعلن ) أو إلى صورة الخبب منها ( فعلن ) وست تتتمى إلى تفعيلة المقارب ( فولن ) بإمكانياتهاعروضية المختلفة .

لقد أردنا من خلال هذا الإحصاء السرى السريع للأبهات الموسيقية فى « ديوان حامد

طاهر» أن نبين الوجه الآخر لظاهرة تعرضا لها في دراسة أخرى حول درجات الإيقاع في موسيقى الشعر الحر وتبيننا كيف أن أثر خفوت الإيقاع الموسيقي لا يتوقف عند القصيدة التي توجد فيها الظاهرة، وإنما يستشري في روح الشاعر الذي يرکن إليه ، وتتولد عنه ظواهر موسيقية أخرى منها التداخل والاضطراب والوقوع في التشريع ، لكننا هنا نرى الوجه الآخر للموسيقى الشعرية عندما تكون حية في وجдан الشاعر فلا تصبح عبئا على إنتاجه بقدر ما تصير عونا له ، ولا يصبح التحلل منها هدفا في ذاته وإنما يتم اللجوء إليها بدرجاتها المختلفة حتى عندما يحيي العرف في القصيدة الحديثة التخلف من بعض درجاتها كما يحدث في اللجوء الاختياري للقافية الداخلية والخارجية في مثل هذا المقطع من قصيدة «وجه في القاهرة»<sup>(١)</sup>.

الصمت في دمي يثور  
كأسد مأسور  
تعثرت خطاه بالحبال  
وهاجه الجمهور  
وحيثما انكفت فرق صدرك  
الذى ينوء بالشمر  
وفاح شعرك الندى فى ثيابا الريح  
نفضت عن حقائبى جهامة السفر  
وقلت استريح .. استريح .. استريح

إذا كانت الموسيقى عنصرا غنيا يلفت النظر في هذا الديوان فإن الصورة لا تقل عنه غنى ، وحامد طاهر في بنائه للصورة ، ينمى ألوانا مختلفة منها ، فهو أحيانا يقتصر القصيدة في صورة ، أكاد أقول تلخصها أو تشكل مفتاحها ، وتعلق باللسان والذهن في سهولة ، وقد تكون هذه الصورة المفتاح في بده القصيدة ، مثل مفتتح «أولى كلمات الحب»<sup>(٢)</sup> .

أيها التاج على مفرقها من ترى يملك قلب الملكة  
إنها تحظر لا تعرفنا نحن من نملاً أرض الملكة

وقد تكون الصورة في نهاية القصيدة ، كما في قصيدة الخطأ<sup>(٣)</sup> :

(٢) ص ١٥٥ . (٣) ص ١٦٦ .

(١) ديوان حامد طاهر : ص ١٧٤ .

. (٣) ص ١٦٦ .

حتى الذى كنا نظننى      فيه تلاشى سحرة وانطفأ  
لما وصلناه وصلنا وقد      أدركت الأشواق هذا الخطا

وهذا النوع من الصور المقطرة يقترب من «بيت القصيدة» بالمعنى التقليدي، وهو يشيخ في بعض قصائد حامد طاهر وعلى نحو خاص تلك التي تنتهي موسيقياً إلى الشكل التقليدي للقصيدة.

أحياناً ينمى الشاعر تكنيكاً آخر، تجاور من خلاله الصور، لكنها تهدف من خلال تجاورها إلى أن ترسم صورة كلية مكتملة بأن يحدث التجاور إيماء دون الإلخاخ عليه، وهو منهج قد يصطنه الشاعر حتى في قصائده المبكرة، ولعل مطلع قصيدة شجرة التوت<sup>(١)</sup> يقدم نموذجاً لهذا التكنيك:

حضر الأرض والقرى والأسواق      ورسال على المدى وسحابة  
وجميع من الحمام .. وراع      يتغنى .. ونختنان .. وغابة  
وصفير القطار ينداح في      الأفق وتجري خطواته وثابة  
وكذلك مطلع قصيدة الترحيلة<sup>(٢)</sup>:

الجباه السمراء في وهج الشمس      ونبض السواعد المعروقة  
والفتوس التي ترن على الصخر      وأكتاف صبية مشقوقة  
ورنين المسوال إعوال ريح      في صدور عريانة محروقة

إن مثل هذا المنهج الذي يستعين بالتصوير عن التعليق، يختصر الجانب الشري في عملية الإدراك الشعوري، ويترك للتفاعل بين الصور المتتجاوزة حرية النمو، ويترك للحدث حرية الدوران السريع، وللمتنقى متعة الربط والاستشراف والوصول.

والشاعر غالباً ما يمهد بهذه الصور المتتجاوزة الأرض أمام قارئه ليدخل به في «قصة» القصيدة، والقصيدة عنده غالباً قصة، وذلك لون من الأداء الفني يهب القصيدة التهاسك، والنمو المطرد الذي يشده إطار خارجي إلى جانب تهاسك الخيوط الداخلية، ثم هو يقترب بالقصيدة الغنائية من روح «الدراما» القائمة على الفعل وتشكل القصائد هنا في معظم الأحيان ما يمكن أن يسمى بالدراما الغنائية حيث يتداخل التأمل والسرد تداخل

\_\_\_\_\_. (١) ص ٩٨ . (٢) ص ٩٢ .

العناصر المختلفة في تشكييل مادة طبيعية، وتتكلف القصيدة بتصير كلًا واحدًا لا أمشاجًا متجمعة، ولابد من الإشارة إلى أن هذا النهج القصصي في بناء القصيدة كثيرة ما يفلت بالقصيدة الحديثة من أسر الغموض والاستغلاق وهو واحد من أللأعذار الذين فصلوها عن قارئها وسامعوا كثيرة من وحداتها تدور في آفاقها الخاصة وترسل إشارات لا يلتقطها أحد . لكن ذلك لا يعني أن القصيدة القصصية تشف عن نفسها بسهولة إنما فقط تحول جهد القارئ في التأمل إلى ما تعتقد أنه أكثر خصوبة فبدلاً من أن يتوجه التأمل إلى الصلة التي تربط كل جزئية بال أخرى تحيط بها، عليه أن يتوجه إلى الآفاق الواسعة التي يمكن أن ترتادها القصيدة في صورتها العامة ، أو عليه أن يقنع بقدر من المتعة لا تحرمه القصيدة منه في مستوى من مستوى أحدها .

إن الشاعر قد يومى في بعض الأحيان إلى الآفاق التي ترتادها القصة الشعرية كما هو الشأن في قصيدة «الوجبة»<sup>(١)</sup> ، ذلك المشهد اليومي المتكرر في الغابة والذى نسجت منه حكايات أدب الحيوان عشرات القصص من عهد «أيسوب» و«بيدبا» و«لقمان» و«ابن المفع» و«لافونتين» . ولكن الشاعر يحاول إعادة صياغة القصة القديمة :

كان قطبيع الثيران يغطى السهل  
أسود في لون الليل  
الأعين ياقت أحمر  
تسكبه الشمس على العشب الأخضر  
وقوائم ملفوفات كعروق الصخر  
ورؤوس منكثفات أبدا  
تفرك جبها بالأرض  
كان قطبيع الثيران كأمواج البحر  
ملتحما لا يدع صغيرا يفلت من دائرة  
ورهيبا كان يزعم كالبركان المتقطع

ولنلاحظ أن حركة «الكاميرا» هنا تأخذ الجزئيات التي تعنيها وتخضعها لاتجاه تريده ، فهى ترسم حركة هابطة من أعلى إلى أسفل ، ومن ثم يأتى تتبع الصور من الأعين إلى القوائم إلى العشب إلى الأرض حيث تنكمى الرؤوس عليها وتحتث بها ، إلى موج البحر وحتى

---

. ١٩٦ (١)

عندما تأتي صورة البركان في الخاتمة فإنها تأتي متقطعة تعلو ثم تهبط ، إن هذا الخط المابط الذي تعرّيه ذبذبة في نهايته هو إرهاص مبكر بما سيتحول إليه أمر القطبيع ، وهذا الخط سوف يتغير مساره في المقطع التالي من خلال تغيير الحركة والمشهد والإيقاع :

وفجأة تدافع الرئيْر من وراء صخْرَة

وأحدق الأسد

عينان تتدفَّان بالشَّرِّ

وقبضتان من حديـد

وقفزة موقـمة

إن إيقاع المقطع قد تغير أولاً ، وكأنه الموسيقى التصويرية المحطة بالمشهد تتغير بتغييره، فبعد أن كان المقطع الأول يسير على « فعلن ، فعلن .. فعلن » وهي حركة بطيئة تناسب قضم الثيران الريـب للحـشـاشـين ، إذا بالمقطع التالي يتـحـولـ إلى « متـفعـلـن .. متـفعـلـن .. متـفعـلـن » وهي حركة سريـعة تناسب فجـائـيـة ظـهـورـ الأـسـدـ من وراء الصـخـرـ ، ثم تـغـيـرـ ثـانـياـ حـجمـ المـشـهـدـينـ ، فـبـعـدـ أنـ كـانـ «ـ قـطـبـيـعـ الثـيـرانـ «ـ يـعـطـىـ السـهـلـ »ـ مـلـأـ فـرـاغـ المـشـهـدـ الثـانـيـ «ـ أـسـدـ وـاحـدـ»ـ ثـمـ تـغـيـرـ اـتجـاهـ الـحـرـكـةـ .ـ فـلـمـ تـعـدـ حـرـكـةـ بـطـيـةـ هـابـطـةـ تـلـتـصـقـ بـالـأـرـضـ وـإـنـهاـ حـرـكـةـ سـرـيـعـةـ صـاعـدـةـ ،ـ تـبـدـأـ بـالـعـيـنـينـ وـتـتـهـيـ بـقـفـزـةـ فـيـ الـهـوـاءـ وـلـسـوـفـ يـخـلـعـ هـذـاـ التـنـاقـصـ الـحـادـثـ الـمـباـشـرـ عـلـىـ حـرـكـةـ الـقـطـبـيـعـ الـهـادـيـةـ السـاـكـنـةـ فـتـحـولـ إـلـىـ اـضـطـرـابـ وـهـلـعـ وـلـكـنـهاـ تـحـافـظـ عـلـىـ إـيقـاعـهاـ الـموـسـيـقـيـ :

اندفعت أمواج الثيـرانـ

الأـرـجـلـ وـالـأـيـدـيـ تـتـطاـيرـ

تـتـطاـيرـ فـيـ عـرـفـ هـمـجيـ شـارـدـ

نـحـوـ طـرـيـقـ مـنـفـتـحـ لـاـتـعـرـفـ أـيـنـ يـؤـدـيـ

وـاخـتـلاـطـ الـأـكـثـرـ خـوـفاـ بـالـأـكـثـرـ قـرـةـ

فـيـ الإـقـلـاتـ مـنـ الـمـوتـ الجـائـعـ أـظـافـرـهـ لـخـاشـهاـ

وـالـفـارـدـ لـبـدـتـهـ خـلـفـ قـوـائـمـهاـ .ـ

إن حركة الفوضى والاضطراب تخلع نفسها على كل شيء حتى على بناء الصورة وليس تقديم المسند إليه في الصورة الثانية «الأـرـجـلـ وـالـأـيـدـيـ» على المسند «ـ تـتـطاـيرـ» إلا لونا من إعطاء الإحساس باللهاث ، وإرسال الصور أرسالا خاطفـا ، ومن هنا فقد لا يستريح

القارئ كثيرا لاسترخاء النفس في الصورة قبل الأخيرة: «في الإفلات من الموت الجائعة أظافره لشها».

بالرغم من جودة خامة الصورة فإن نسيجها من خلال (منعوت + نعت سببي + معنول لذلك النعت السببي + جار ومبرور متعلق بالنعت السببي) هذا النسيج المطول جعل خيوط الصورة تراخي في يد الشاعر، وتبدو كالتصوير البطيء في وسط حركة سريعة متلاحقة، لكن هنا المشهد في مجلمه ما يلبث أن ينقشع عن مشهد آخر، وإذا كنا لاحظنا أن المشهد الأول كان جماعيا، والمشهد الثاني كان فرديا، فإن هذا المشهد سوف يكون ثانيا غير متكافئ:

ولم يكدر ، يجدد الفريسة الأسد  
حتى تعثرت بخطوها  
وانحبست في صدرها الأنفاس  
من قبل أن تخوض في عروقها خناجره  
وفي السراء  
ألف غراب زاعق .. وألف نسر  
كان يتبع «الرواية المفضلة»  
وحينما انتهى الأسد  
خلفا مائدة على عظامها بقية من اللحوم  
ابتدأت معركة مبتلة

إن هذا المشهد بدا مكتشاً لأخر مدى حتى إنه صور لقطة ماقبل حدث الاتهام .. وما بعد حدث الاتهام .. دون أن يقف عند الحدث الذي هو بؤرة القصيدة ومحورها الرئيسي على طريقة «إيجاز الحذف» المعروف في البلاغة العربية أو على طريقة التصوير السينائي الحديث، عندما يكتفى بلقطة نتائج المعركة عن لقطة المعركة ذاتها ، ومن أمارات التكشف كذلك أن تتم الإشارة إلى قصة ثانية دون الدخول في تفاصيلها (ابتدأت معركة مبتلة) لكي تفتح المجال لتخيل جانبي يتحرك في جنبات اللوحة .

لقد كان لافتتين عندما يصوغ حكاية على لسان الحيوان يتهمي أحيانا باستخلاص مؤشرات صريحة أو موحية<sup>(1)</sup> ، على هذا النحو يختتم حكاية الحيوانات المرضى بالطاعون:

(1) انظر : الأدب المقارن : النظرية والتطبيق. د. أحمد درويش - ص ٦١ وما بعدها. مكتبة الزهراء: القاهرة ١٩٨٤ . (الطبعة الثالثة - دار الفكر الحديث - القاهرة ١٩٩٦)

«تبعاً لما تكون عليه ، قوياً أو ضعيفاً ، سوف يأتي عليك حكم الحاشية ، أبيض أو أسود»  
وعلى نحو مماثل تنتهي حكاية اللبوة والدببة : «أيها الناس التعبوء ، إن هذا موجه إليكم ،  
إنه لا يرن في أذني ، إلا نواحات عابثة وفي كل حالة مماثلة يرد الاعتقاد بكره السموات» ،  
وعلى نحو قريب من هذا تأتي نهاية قصيدة «الوجبة» عند حامد طاهر :

عاد قطبيع الثيران إلى السهل الأخضر

ما فكر

إن الدورة قادمة .. حين يجوب الأسد الكاسر

بل لم ينظر

حتى للجمجمة الملقاة على طرف السهل .

إن المسافة بين الخامدة البسيطة لحكاية الثيران والأسد وهي تراث مشترك ، وبين الصورة  
التي آلت إليها الحكاية في القصيدة وهي تراث خاص ، مسافة شديدة الاتساع ، وهذه  
المسافة في الواقع هي «الشعر» الذي يقوم بدور الكيماء في مزج العناصر التي يتناولها  
وتخليق عنصر جديد منها يصدق عليه أنه ليس العناصر الأولى وليس مضاداً لها .

وإذا كان الشاعر يلجأ في اختيار عناصر القصة إلى الموروث الشائع أحياناً ، فإنه في  
أحياناً كثيرة يلجأ إلى مواقف حياتية بسيطة ، تبدو في ذاتها مواقف محاباة يمكن أن يتناولها  
المحدث العادي ، أو الإنجاري ، أو الصحفي ، فلا يجدو من خلال التناول أنها تحمل  
عناصر تعلو عن عنصر «المحدث الجارى» ومن تستوقفه التفاصيل الصغيرة في «حياة  
موظف بسيط» أو الأمييات الطائرة لعاشر أيام «واجهات المحلاط» يملك زهو الشباب  
لكنه لا يستطيع أن يرد على سؤال محبوبته عن رأيه في ثوب جيل معروض<sup>(1)</sup> .

وأمام الواجهة الملائى بفستان الصيف

وأشياء الزينة

كانت تتوقف عيناك على ثوب معروض

في زاوية ملعونة

وتتشدين بكفىك ذراعى

- ما رأيك ؟

لا طعم له !

\_\_\_\_\_. (1) ص ٧٦.

ونشق زحام الناس  
نشق زحام الناس بخطوات ملعونة

إن خيوط هذه القصيدة الشعرية التي تنسج من حدث بسيط عابر، وتقال بلغة : شديدة الألفة والعذوبة ، سوف تبلغ قمتها الشعرية من خلال تكنيك يرافقه حامد طاهر في قصصه الشعرية ، وهو إظهار المفارقة الحادة في النهاية ، فهذا الحلم الذي يولد في نفسه بامتلاك ثمن الفستان ، سوف يتحقق ولكن في آية لحظة :

ليلي  
كم من صيف ول  
والاليوم أعود إلى واجهة الأمس  
في جيبي ثمن الفستان  
عيني علىه  
لكن ذراعي مرشحة  
مرشحة في يأس

إن كثيراً من أحداث الحياة الجارية التي دعا إليها شعراء من أمثال «وروزورث» و«جالك بريفي» و«العقاد» عرفت طريقها إلى الديوان وأدبت بطريقة شعرية ولغة لا ينقصها العمق ولكنها لا تفتعل الغموض ، ومن هذه الزاوية فالديوان يتميّز إلى اتجاه في البناء اللغوي يعمل على إزالة الجفوة التي نشأت بين القصيدة الحديثة وقراء الأدب العربي ، وهو لا يلتجأ إلى التحجّر الذي قد يتسم به بعض نتاج الشعر التقليدي ولا إلى الإغفال في الرمز والغموض الذي يلتجأ إليه بعض أنصار «الحداثة» ولكنه يستفيد مما يقدمه التراث الشعري الجيد في كلا الاتجاهين من تقاليد ، وما تقدمه القراءة الجيدة والحساسية المرهفة من تعمق ، وما تقدمه الموهبة الأصيلة التي وجدها الشاعر بين يديه صبياً فلم يله بها ، وإنماها ونمته حتى كان من نتاج ذلك كله ذلك الديوان ذو المذاق المتميز في تاريخ القصيدة العربية المعاصرة .



المبحث السادس  
**ملاحظات حول**  
**أدوات التشكيل الأولى للقصيدة**  
عبد الفتاح شواب الدين

في إحدى الأساطير اليونانية القديمة يظهر شاعر موسيقي يدعى «أورف» بقوه خارقة ، فهو يستولي من خلال عنودية منطقة وجمال صوته على الكائنات في عالم البشر وفي عالم الحيوانات ، بل ويتجاوز التأثير الساحر هذه العالم إلى عالم النبات والجلادات . وعندما تموت زوجته «أوريديس» ويشتت حزنه عليها ، ويقرر الرحيل بحثا عنها فيغنى لألمه الموت التي تسحر بشعره ففتح له أبواب العالم الآخر للبحث عن زوجته ، وعندما يعلم أنها في الجحيم يقرر أن يقتتحم النار من أجل البحث عنها وهناك يؤثر أيضا بشعره في آلة النار ويطلب منهم السماح له بأن يعود بأوريديس التي يحبها فيوافقون ولكنهم يشترطون عليه شرطا واحدا ، أن يمر من أمامها دون أن يصوب إليها نظرة أو يوجه إليها كلمة . ولكن الشاعر العاشق عندما يقترب من حبيبته لا يستطيع أن يتمالك فيندفع نحوها صارخا . وهنا يحكم عليه بأن يعود من حيث أتى كما أتى خالي الوفاض .

هذه الأسطورة القديمة المتقددة يمكن أن تصور جزءا من خصائص المعاناة الشعرية في كل العصور ، فالشاعر صاحب القوة الآسرة كان وما يزال يملك مفاتيح هذه القوة حتى في عصر طغيان التصور المادي والحسابات المرئية وصلته بها وراء عالم الإنسان لم تقطع أبدا وهو حتى اليوم والغد يعمّس ريشته في مداد الطبيعة الصامتة والناطقة ويستمع إلى الكائنات الحية والجامدة ، وهو بقوه الحب وحدها يستطيع أن يكمل تأثير «أورف» فيمن حوله وما حوله ، ويستطيع أيضا أن يتحمل قسوة النار فيندفع إلى أتونها بحثا عنها ينشده ، ولكنه عندما يقترب مما يظن أنه هدف الرحلة كلها ، تقلب الأمور على نحو يعود معه خال اليدين ، متجدد الظمام إلى رحلة أخرى قد لا تختلف نتيجتها عن الأولى ، ولكنها توّكّد في نهاية المطاف أنه لا ينفي أن تلمس حصادا محسوسا من رحلة كهذه ، نصبه بين أيدينا ،

ونقول : هاهو الشاعر قد عاد بشيء . وإنما يتوزع الحصاد في الرحلة كلها بدءاً من لحظة السحر والتأثير حتى لحظة الاكتفاء بالنار والتهاوي أمام عيني الحبيبة .

هذا التصور الأسطوري للمعاناة الشعرية تكاد تلتقي عنده الأجيال على تعاقبها والأداب على اتساعها ، ولكن هذا التعميم الذي يكاد يستوي فيه آلاف الشعراء في تاريخ البشرية ، يحتاج إلى سلسلة من «التخصيصات» تختلف من أدب إلى أدب ، وفي داخل الأدب الواحد تختلف من جيل إلى جيل ، وداخل الجيل الواحد من جماعة إلى جماعة ، وداخل الجماعة الواحدة من شاعر ، إلى شاعر وقد تختلف عند الشاعر الواحد من لحظة تجربة إلى لحظة تجربة أخرى ، من قصيدة إلى قصيدة حتى نصل إلى تحديد للخصائص الفردية يربطها في ذات الوقت باللاملاع الفعلية العامة لهذا الجنس الخالد .

والقصائد التي يضمها ديوان الشاعر القاهري عبد الفتاح شهاب الدين تدور من حيث العموم في هذا الإطار الواسع للتجربة الشعرية ومن حيث الشخصوص لشاب عربي مصرى ينشر قصائده الأولى في الرابع الأخير من القرن العشرين . وهو من هذه الزاوية يمثل بالضرورة جزءاً من خصائص اللغة والفن والجيل الذى يتمى إليه ، وإن كان يمثلها كما هو الشأن في كل ميدان على نحو يحاول فيه أن يتفرد بمذاق خاص ويسلم فيه من سلييات شائعة ويتفاوت حظه في التفرد والسلامة من قصيدة لأخرى .

وأول رابط عام يربطه بالفن الذى يتمى إليه هو «موسيقى الشعر» ومن هذه الزاوية فالقصائد التى بين أيدينا تكتب كلها على نظام «شعر التفعيلة» المتحرر من التزام القافية الموحدة . و اختيار هذا النظام يعني تحديد اختيار الشاعر في البحور العروضية ذات التفعيلة الواحدة المكررة (الرجز والكامل والواوfer والمنج والرمل والمقارب والمدارك) واستبعاد تسعه بحور تعدد فيها التفعيلات (الطربيل ، البسيط ، المديد ، المنسرح ، الخفيف ، المghost ، السريع ، المضارع ، المقتصب ) ، ولكن شاعرنا قام بدوره بتحديد الدائمة مرة أخرى وكاد يقصر اختياره على ثلاثة بحور هي الرجز والمقارب والمدارك بالإضافة إلى استخدام طفيف للواوfer والرمل . وهذا التحديد داخل في حرية الاختيار عند الشاعر وهو ليس بدعا في ذلك فهناك شعراء آخرون معاصرون اختارهم على بحر عينه لا ينعدونه . وإن كان يلاحظ فقط من خلال قانون التوازن الغريزي أن المثلقى عندما يفقد الشراء والتتنوع في ناحية من العمل يبحث عنها في ناحية أخرى منه وذلك من شأنه أن يلقى عبياً إضافياً على المبدع ، وإذا كان الشاعر قد حدد دائمة اختياره في هذه الأبحر فإنه قد التزم - غالباً - بأصول الوزن المتفق عليها ، لكنه في قليل من المواقف ندع عنه ضبط الإيقاع بحيث كان يبدو

البيت مكسوراً أو في حاجة إلى مد ومط حتى تستقيم موسيقاه، وإذا كانت تلك الظاهرة قليلة التردد في الديوان فإن الإشارة إليها واجبة والتنبيه إليها ضروري والتهاون فيها من شأنه أن يقود إلى ظاهرة تفشي أخطاء المبدعين وتصبّلهم دون الاعتراف بها، وادعائهم شيئاً فشيئاً أن هذا «فن جديد»!

ليس من الضروري أن تتبع الأداة الفنية كثيراً ولكن من الضروري أن يتبع استخدام الأداة حسب الموقف والبناء وصلتها بالأدوات الأخرى المجاورة لها، والشاعر يوفق غالباً في توظيف أدواته، فالصورة عنده على سبيل المثال، تتبع بين صورة جزئية متالية أو صورة واحدة كثيرة تنمو وتتشعب، وهي من خلال الصوت الذي يصدر عنها تراوحة بين استقلال الأصوات الأحادية أو تقابل الأصوات من خلال الديالوج أو تداخلها من خلال المونولوج، وتأتي التراكيب اللغوية لكي تساعد الصورة في حفر مسارها وإيجاد تأثيرها.

في قصيدة «أرجوزة المنفى» (ولنلاحظ عابرين أنها أرجوزة من بحر المدارك لا من بحر الرجز، ويقى التساؤل حول اختيار العنوان أو اختيار البحر معلقاً).

في هذه القصيدة يحاول الشاعر رسم صورة بحسب الاتصال الظاهرية بين العاشق والبلان والحبية البعيدة المثال. ويتناول لقصيدته نظام المقاطع المرقمة، وعلى مدى ثلات منها تبلغ القصيدة المدى المقدر لها، ولنلاحظ أن النغمة في كل مقطع مختلف عن المقطع الآخر تبعاً لدرجة الحركة واتجاهها، ففي المقطع الأول يبدو الصرخة قادمة من اتجاه واحد، اتجاه العاشق الذي يصبح بكل قوته لكي يصل صوته إلى أذن المشوقة التي لم تتع بعد بوجوده فتساعده على الحركة أو تعطيه دافعاً لها ومن هنا فإن النغمة التي تسود هي نغمة « فعل الأمر للمخاطبة» :

انفيني في جزر العينين المثلبة  
وضعيني في بونقة اللامعقول  
ردبني للماء المناسب على شفتيك الشاهقتين  
ضميني بين شرائط شعرك  
وضعيني خاتم عطر في اصبعك الذهبي  
خليني عندك

مفاتيح الأيات جيئاً تحمل هذه النغمة، التي تحدث على الحركة وتطلب دافعاً لها أو تشجيعاً عليها، وعندما تجد هذه الصرخة مداها في التجربة وتبداً ردود أفعالها حتى دون أن

يمدثنا الشاعر عن ذلك ، تغير نغمة الفعل ومن خلالها يتغير اتجاه الحركة ومناخ التجربة ، فمن خلال فعل الخطاب الذى يدل على طلب العون في الحركة والمساعدة في بدئها عبر المقطع الأول عن فكرته ، وجاء المقطع الثانى لكتى يعبر من خلال انتقال بسيط عن بدء الحركة ذاتها وعن تطورها - من خلال العقل - حتى يمدد الالتحام ، وذلك الانتقال جاء من خلال اختيار فعل «المتكلم» المضارع بصيغة المفرد في بداية المقطع وبصيغة الجموع في نهاية :

ها إنى أرحل كى نتلاقى في غربتنا  
ها إنى أنوغل فى الأوهام  
.. أيتها الحسناء الحائرة النفس  
لن نبلى حتى تتخطفنا سفن البعد

فالصوت الذى كان مفردا وثابتًا واستاتيكيا في المقطع الأول من خلال صيغة الفعل ، بدا من خلال صيغة أخرى للفعل في المقطع الثانى متواحدا أو ساعيا إلى التردد ومتحركا وديناميكيا ، والفرد الذى كان يصرخ دون صدى أصبح يقول «إنى أرحل كى نتلاقى» وهو تعبر دقيق موجز يعبر عن بدء الحركة في ضمير المفرد أرحل وهدفها وغايتها في ضمير الجماعة نتلاقى .

لكن حركة الشاعر ليس لها هدف بسيط ساذج ولا خط ثابت تزيد الوصول إليه ولكن يبدو هدفها متتحركا مثل خط انحناء القبة الزرقاء على الأرض في الفضاء البعيد كلما اقتربنا منه ابتعدنا ، أو لنقل إنه مثل هدف «أوروف» صاحب الأسطورة اليونانية إذا ظن أن هدفه على بعد خطوات تفلّت من بين يديه في شكل خطأ قدري لا مناص منه ، ومن هذا المنطلق فإن القصيدة التى بين يدينا تعود في المقطع الثالث مرة أخرى إلى فعل المخاطبة وقد أشعرت في وقت واحد بحدوث التواصل وقصانه ، بتحققه وطلب المزيد منه :

مدى عطرك كى أسلل عربه  
مدى صوتك كى أحمل عربه  
·  
مدى كفك مرة  
مدى وامتدى  
وخدني بين يديك الظاهرتين  
أعطيتني اسمها أو بيها .

ولنلاحظ على الصور التي أعادت على تحقيق الحركة على هذا النحو، أنها أعادت أيضا على رسم المناخ الملائم لتصورها، فتجربة التواصل بين العاشق والمعشقة هي في شكلها البسيط الأولى تجربة لقاء بين الرجل والمرأة تستلزم تفرد العاشق وتفرد المنشورة وسعيهما إلى التوحد في ثوب «معقول»، لكن تجربة العشق هنا تذهب إلىبعد من العلاقة البسيطة التي أشرنا إليها وتسعى إلى رسم تجربة عشق أبعد مدى لا تتحقق فيها معقولية اللقاء ولا تتم خلال تفرد عاشق واحد وإن تمت من خلال معشقة واحدة:

وضعيني في بوتقة الحب اللامعقول

\* \* \*

تنظر الفرحة أن ننتقل إليها  
في الناحية الأخرى من خط المعقول الأزل

\* \* \*

حين أتيت إليك أغنى  
لم أك أعرف أنك مأوى  
للعشاق المنبوذين

هذا المناخ الذي قادت إليه الصور من خلال تركيزها على «اللامعقول» وعلى عدم تفرد العاشق، يوسع من مجال تجربة العشق والاتصال هنا فيجعل آفاقها تمتد لتشمل حب الحقيقة، أو الكلمة، أو الوطن، أو المثل ، دون أن تضيع لنفسها حدودا «معقوله» تضيق من إطارها ، ودون أن تتوقف عند تقديم إشعاع واحد مبسط .

في بعض قصائد المجموعة ينجح الشاعر في أن يحكم التجربة ويضيق من الدائرة ويكتف منها وكأنه يحكم شد الوتر جيدا فينطلق سهمه إلى هدفه ، وفي بعض التجارب الأخرى يقع تحت إغراءات صور ذات زين خاص أو تعلقات ذات طابع تحريري فستترخي قبضته على الوتر ومن ثم يضطرب مسار السهم قليلا ، ومن نهاجم اللون الأول قصيدة : «على هامش المجرة الأخيرة» وقصيدة : «انتظار الوعود في قطار الحلم والذاكرة» وقصيدة «الحب والرصاص» و«أغنية نازفة» ومن نهاجم اللون الثاني قصيدة : «النهاية» وترنيمة حب في قصيدة «على هامش المجرة الأخيرة» يشف البناء عن أنه يمكن الإفلات من نغمة الرتابة في الشكل إذا أحسنا توجيه الأداة ، فمع أن الأداة البلاغية الغالبة على بناء القصيدة هي أداة الإنسانية والاستفهامية على نحو خاص :

لماذا تهاجر منك الطير

وكانت تهوم على بابك المستدير

وتتسقط فوق النوافذ

تلقط كل البذور

لماذا

أهذى شهور الرماد

أم إن السنابل صارت قلادة

على صدر من يجهلون العبارة

لماذا

يحييني الصمت

\* \* \*

وأسقط في عمق ذاك السؤال المريض

لماذا تهاجر منك الطيور

مع أن نغمة واحدة استفهمامية هي التي تسود ، فإنها تنجح أولاً في توسيع جوانب هذا الاستفهام الذي لا يكتفى بالحقيقة البليدة ، وإنما ينجح في تقليص «الكومان» والاحتلالات ثم يساعد هذا التكرير من ناحية ثانية على إبراز «القيمة السلبية» في الأسلوب الإنساني ، وهي قيمة تزداد أبعادها وضوحاً من خلال وجود كلمات مثل «تهاجر» ، «الرماد» ، «يجهلون» ، «الصمت» ، لكن تجسد في النهاية من خلال الاستفهام والكلمات السلبية ، مدى وجود هوة سحرية في «عمق» السؤال المريض ، لا يحدث لها اتزاناً إلا هجرة الطيور البعيدة في «عنان» النساء ، ولنلاحظ التوازن ، بين «العمق» دافع الحركة ، و«العنان» موطنها و مجالها .

يظل الشعر لغة في المقام الأول ، ومن خلالها تجتمع كل المقومات الأخرى فتكون مدخلًا إليها وواجهة لها ، ومن هنا فليس المطلوب من الشاعر فقط أن تتحقق له السلامة في اللغة ، وإنما أن يتتجاوز بالتأكيد ذلك من خلال لغة متقدمة موحية ، ومفهوم السلامة اللغوية ، فيه جانب مطلق وجانب نسبي ، والجانب النسبي فيه يتعلق بأذواق العصور والأجيال والأفراد في القبول والرد ، وهو جانب يتبع دائمًا مجالاً للشاعر إلى حركة واسعة قد يسوي من خلال البناء فيها مالم يكن قبل ساعتها ، وقد يسلط أضواء باهتة على ما كان يبدو من قبل أكثر تألقاً ، لكن الجانب المطلق في السلامة اللغوية يتعلق بها تقره اللغة من

التراكيب وما لا تقره . ومحاولات الحركة في هذا المجال محدودة غالبا أمام الشاعر - والمبتدئ على نحو خاص - ومن المثير له في هذه الحالة أن يقنع بالرقص في السلاسل وأن يحاول التدرب على الحركة الفنية من خلالها .

والمجموعة التي بين أيدينا تسمى عمومها بهذه السلامة اللغوية - في الجانب المطلق - ولكنها في بعض الأحيان تدفع إلى جمري القصيدة بتعابيرات تثير علامات استفهام كبيرة ، وسوف أكتفى ببعض الأمثلة السريعة .

في قصيدة : الحب دائمًا « وجنتي التي طردت دونها جريرة » .

في قصيدة : « انتظار العود » :

يركلي الجحيم الآت خلفت

وفي رأسى تفاص الأبحر - النشوة

في قصيدة : « الحب والرصاص » والاشتياق اغتيام على شفة القيظ والاندلاع .. وأنا لا أود أن استقصي هذه التراكيب ، ولكنني أود فقط أن أتبين كمأنيتها في المهنات العروضية التي أشرت إليها من قبل ، إلى أن الفنان الجيد ينبغي أن يحتمي نفسه مما تقدم إليه الذاكرة من مخزون لغوي من خلال تقد ذاتي ، وينبغى لنا نحن أيضا أن نساعدوه على ذلك ، قبل أن يتصلب العمل الفني لديه ، ويصبح جزءا من الذات يصعب تقاده أو إنكاره أو قبول النقد الموجه له ، وقبل أن تزاكم التجاوزات عند بعض المبدعين ، فينظروا لهم إليها أو ينظرون غيرهم إليها على أنها لون من « التجدد » .

هذا كله ومع هذا كله فإننا أعتقد أننا أمام شاعر واعد ، تجمعت لديه خيوط النجاح لتجربة شعرية ناضجة ، وعناصر التثيف الالزمة لوضعها في إطار الفن الذي تسمى إليه واللغة التي تظهر من خلالها ، وتكونت لديه بالإضافة إلى ذلك صلابة العود بحيث أصبح قادرًا على أن يستمع إلى ملاحظات الآخرين في ثقة ، دون تصلب ودون اضطراب ، وهو من خلال هذا كله يعرف طريقه في إطار الدورة الحالية التي كان يبحث فيها « أورفي » عن محبوته أوريديس .



## المبحث السادس

### **القصيدة المعاصرة بين الاستقلال والاهتمام**

ناجي عبداللطيف

تحاول القصيدة المعاصرة أن تشكل لنفسها عالماً يتسم بخواصٍ متناقضتينٍ مما الاستقلال والانتماء في آن واحد . فهي عالم مستقلٍ من حيث التشكيل الفني والحدود المرئية أو الملموسة أو المحسوسة أو الموجي بها ، وفي إطار البحث عن الحدود يقترب الفن الشعري من الفن القصصي ، ويحاول كل على طريقته أن يسور منطقة ما من الزمان والمكان . وتتعدد الأشكال التي يمكن أن تكتسيها هذه الأسوار الخفية بين التدوير والتريبيع والتتواء والاستقامه وانحصر المساحة حيناً حتى تكاد تلامس أرببة الأنف واتساعها حيناً آخر حتى تشارف تحوم القبة الزرقاء للافق البعيد ومتى إلى ما وراءها موحية بلا نهاية الامتداد . ومن خلال هذا التسوير الذي تصطنع فيه القصيدة لغة الزمان ولغة المكان تستぬن فرصة أخرى لتأكيد أبعاد الاستقلال حين تبدو معايير الأزمنة والأمكنة داخل العمل الفني شديدة الاختلاف وأحياناً شديدة التباين عن هذه المعايير خارج العمل الفني ، وحين تبدو حرية الحركة والانتقال بين أطراف الزمان المختلفة سهلة المثال ، وسرعة التجوال بين أطراف المكان أقرب إلى لغة البساط السحري وخيوط الأساطير القديمة ، وحين يبدو منطق التقسيم الحاد الذي صنته الألفة للأزمنة والأمكنة وكأنه سبيكة معدنية صهرت في حيا الشعر فأصبحت ذاتية يمكن أن يعيده الشاعر وأن نعيده معه تشكيلها من جديد دون أن نجد غرابة في أن يصير المربع دائرة وأن تتمازج العناصر التي كانت من قبل متبااعدة وأن يحقق الشعر من خلال ذلك مع عناصر اللغة ما تتحققه الكيمياء مع عناصر الطبيعة من إعادة للصهر والتشكيل والفصل والوصل ويصبح فن الشعر بذلك كما يقول النقاد المحدثون « كيمياء اللغة » .

واللغة أيضاً مظاهر رئيسي لاستقلال القصيدة ، ولعله من أكثر مظاهرها استعصاء على الترويض وخصوصاً للاستقلال ، والشاعر مع اللغة أشبه بما يحاول أن يقيم علائم

واضحة داخل ماء متحرك ، فهو يجراه إلى جانب الحركة التي لا تكاد تتوقف ، التشابه الذي لا يكاد يتناهى ، إنه يستخدم «لغة الناس» ولا مناص له من ذلك ، ويجد بين يديه نفس الكلمة التي قيلت آلاف المرات وعلقت بها من خلال ذلك كله عشرات الإيحاءات واستخدمت من قبل في معارض باردة وفاترة ودافئة وساخنة وتعرضت من ثم لعوامل التمدد والانكماش ، وهو عليه من خلال ذلك كله - ومع ذلك كله - أن يستخدم نفس الكلمة استخداماً جديداً مستقلاً تنسب بها إليه ، وأن يردد شكرى الشاعر القديم (ما أرانا نقول إلا معاراً) لكنه حين يلتفت الكلمة يحاول أن يكسبها معنى الاستقلالية والتلاطم مع حوها والملكيـة الفردية لها ، وإذا عدنا مرة أخرى إلى طريقة صهر العناصر لكي تلامـم مع بعضها البعض من خلال كيمـاء الشـعر، فإن مفردات اللغة في القصيدة لابد أن تمر بدورها بمرحلة مشابهة ، إنها تحتاج لأن تكتسب درجات حرارة متقاربة ، ودرجات بريق متزايدة ، ونفسـاً شـعرياً متـجانساً ، تـصبح اللغة من خـلاله ملـكاً لـقـائلـها ولا يـصـبحـ هو ملـكاً لها ، ويـصـبحـ الشـاعـرـ في تعـامـلهـ معـهاـ وـفيـ رـغـبـتهـ فيـ إـعـطـاءـ لـونـ منـ الـاسـتـقلـالـ لـتـجـرـيـتـهـ عـارـفاـ بالـحدـودـ الـمـخـلـفـةـ الـتـيـ تـخـتـلـطـ فـيـ أـعـيـنـ الـآخـرـينـ وـتـمـيـزـ بـفـضـلـ تـحـرـيـتـهـ إـنـ كـانـ نـاجـحةـ ، وـيـصـبحـ شـائـنـهـ مـعـ ذـلـكـ الـمـوـجـ المـتـحـرـكـ حـرـكةـ دـائـيـةـ وـالـمـتـشـابـهـ تـشـابـهـ لـأـهـلـيـاـ ، شـائـنـ الـبـحـارـ الـخـبـيرـ الـذـيـ يـفـرقـ بـيـنـ مـوجـةـ لـهـ وـمـوجـةـ عـلـيـهـ ، وـالـذـيـ يـعـرـفـ خـطـهـ الـمـلـاحـيـ فوقـ صـفـحةـ المـاءـ وـكـانـ طـرـيـقـ مـعـبدـ مـحـدـدـ بـحـانـيـنـ يـرـاهـ بـوـضـوحـ وـيـعـرـفـ اـنـحـتـاءـهـ وـمـخـاطـرـهـ ، وـيـشـعـرـنـاـ بـمـعـتـعـةـ الـحـرـكةـ فـيـهـ وـيـأـنـاـ نـمـلـكـ الـبـحـرـ وـلـاـ يـمـلـكـنـاـ ، وـنـغـوصـ مـعـ دـاخـلـهـ فـنـكـتـشـفـ الـأـسـرـارـ دـوـنـ أـنـ يـبـلـعـنـاـ .

لكن هذا الاستقلال الذي يمكن أن تشعب مظاهره وتنطبق على كثير من جوانب العمل الشعري ، تقابلـهـ خـاصـيـةـ أـخـرىـ هـيـ الـاـنـتـهـاءـ وهـيـ خـاصـيـةـ تمـيـزـ بهاـ القـصـيـدةـ الـجيـدةـ ، فـهـنـالـكـ دـائـيـاـ «ـالـحـبـلـ السـرـيـ»ـ الـذـيـ يـرـبـطـ بـيـنـ القـصـيـدةـ وـشـئـ ماـ فـيـ عـالـمـاـ وـالـذـيـ تـتـوـقـفـ عـلـىـ دـرـجـةـ إـحـكـامـهـ وـإـشـعـاعـهـ وـمـدىـ مـباـشـرـتـهـ أوـ عـدـمـ مـباـشـرـتـهـ وـمـدىـ تـعـدـدـ وـاتـسـاعـ وـحدـاتـ الشـبـكـةـ الـتـيـ تـرـتـيـطـ بـهـ أوـ ضـيـقـهـاـ وـانـحـصـارـهـاـ ، يـتـوـقـفـ عـلـىـ ذـلـكـ كـلـهـ أـشـيـاءـ كـثـيرـةـ تـرـتـيـطـ بـمـعـايـرـ تـقـيـيمـ القـصـيـدةـ وـقـدـ تـخـلـفـ مـعـ عـصـرـ إـلـىـ عـصـرـ وـمـنـ أـدـبـ إـلـىـ أـدـبـ .

لقد كان الشاعر التقليدي يربط مباشرة بين القصيدة و موقف معين في زمان معين لشخص معين ، عندما كانت قصيـدةـ تتصـدرـهاـ عـبـاراتـ مـثـلـ : «ـوقـالـ يـمـدـحـ فـلـاتـاـ وـقـدـ فعلـ كـذـاـ»ـ وـ(ـوقـالـ يـوـسيـهـ وـقـدـ حدـثـ لـهـ كـلـاـ)ـ ، وـهـوـ مـنـ خـلالـ ذـلـكـ الـرـيـطـ كـانـ يـظـهـرـ لـنـاـ «ـالـحـبـلـ السـرـيـ»ـ وـأـسـحاـ ، لـكـنـ ذـلـكـ «ـالـحـبـلـ»ـ كـانـ خـادـعـاـ فـيـ كـثـيرـ مـنـ الـأـحـيـاـنـ ، فـلـمـ تـكـنـ

المياه كلها تصب في ذلك الاتجاه، ولا كان الإشعاع يركز على هذه البقعة وحدها، وإنما بقى لنا من ديوان المتنبي شيء، ولكن دائرة التبعية كانت تتسع فتشد إليها كثيراً من المواقف، وإشعاعات الضوء كانت تتسرب فتغمر كثيراً من النسوس، وهي من خلال ذلك تتخطى حاجز الزمان والمكان، وجاءت فقرة على القصيدة الحديدة حاولت أن تذكر فيها وجود «التبعية» تخوفاً من الواقع في دائرة «شعر المناسبات» وأن يجعل نفسها تدور في «المطلق» أو أن توهם بذلك أو أن تتكلفه. وكثير من الأزمات التي وقعت فيها القصيدة الحديدة جاءت من وراء الجرى وراء ذلك السراب «المطلق» دون اصطدام جيد لأدواته الضرورية، لقد كان «جوته» يقول : «إنسى لم أكتب شيئاً إلا ووراءه مناسبة ما»، والمهم أن نعرف كيف تستغل المناسبة وهي «دافع خاص» في إبداع فن يكون ذا «إشعاع عام» ويجعل هذه المناسبة تنسى ولا تنسى في آن واحد، إن الذي صمم «برج ايفل» في فرنسا صممته في الواقع «بمناسبة» إقامة معرض للصناعات الحديدية في مارس ١٨٨٩ وكانت تلك المناسبة هي «الحبل السري» الذي يربط استقلالية العمل الفنى بلحظة معينة في الزمان والمكان دون أن يفقده عمومية الفن وخلوده.

تلجاً القصيدة المعاصرة أحياناً إلى «الإهداء» كوسيلة من وسائل الربط بين الاستقلال والانتفاء ، والديوان الذي بين أيدينا يهدى إلى «و. ف. . م» والقصيدة الثانية منه تهدى إلى صديقين شاعرين يذكر سميهما كاملين هذه المرة دون الاكتفاء بذكر الحروف الأولى . . وذلك لون من المعهار يشيع في القصيدة الحديدة ، ومن ثم يتبع التوقف أمامه قليلاً وتقليل بعض مدلولاته. إن الاكتفاء بذكر الحروف الأولى هو امتداد طبيعى لذلك النوع من «اللتغطية» والشعائر التى كان يفرضها الشاعر القديم على اسم «المحبوب» خاصة ، وكان الشعر القديم يلجأ إلى وسائل متعددة في هذا الإطار ، فهناك اللجوء إلى أن يعبر عن اسم المحبوب باسم عام ، ولعل «ليلي» هي أشهر الأسماء التي تحول من خلال الشعر إلى رمز يعطي من خلال الكشف ويعمم من خلال التخصيص ، ويصبح معنى «العام» الذي يحدد «مسمى» بذاته بعيد المثال ، ويتحدد معه في مجال التعبير عن هذه الخاصية في الشعر القديم ، اللجوء إلى وصف المؤنـت بصفة المـذكـر ، ويبـلـ الشـاءـ المشـهـورـ فيـ الشـعـرـ العـربـيـ «يا حـبـيـبيـ» عندما يخاطـبـ الشـاعـرـ حـبـيـتـهـ عـلـمـةـ بـارـزةـ عـلـىـ ذـلـكـ ، كـأنـ الشـاعـرـ يـرـيدـ أنـ يـنـفـيـ منـ يـتـحدـثـ عـنـهـ فيـ «ـغـلـائـلـ»ـ الإـهـامـ ، وـمـعـ ذـلـكـ فـهـوـ يـرـيدـ أنـ يـقـولـ إـنـ مـاـئـلـ هـنـاكـ ، وـيـأـتـيـ الرـمـزـ الـذـيـ يـصـطـنـعـ شـاعـرـناـ وـكـثـيرـ مـنـ الشـعـرـاءـ الـمـعاـصـرـينـ مـنـ خـالـلـ الـاـكـفـاءـ بـالـحـرـوفـ الـأـوـلـىـ لـلـأـسـمـاءـ ، تـأـكـيدـاـ عـلـىـ وـجـودـ ذـلـكـ «ـالـحـبـلـ السـرـيـ»ـ الـذـيـ أـشـرـنـاـ لـهـ مـنـ قـبـلـ ،

بين الاستقلال والانتهاء، بين خصوصية الدافع وعمومية الفن، وأيضاً تأكيداً على امتداد الروابط بين الشعر في قديمه وحديثه في اصطناع وسائل مشابهة، مع تحويل يتلاءم مع ظروف زمن السرعة والاختزال.

لكن اهداء القصيدة لشخص معين وباسم صريح يفجر لحظة أخرى وموقعاً آخر فلنسا في مجال «الإبهام» وإنما في مجال الربط الصريح الواضح.. وقد نتساءل أحياناً عن مدى وضوح الربط، في عين القارئ الناقد بعد أن يقرأ القصيدة، لا في عين الشاعر قبل أن يكتبها، وقد نتساءل أيضاً عن القدر الذي ستخسره القصيدة لو حذفنا ذلك الإهداء، وعن القدر الذي كسبته حين أضفناه.. ولنقترب أكثر، من قصيدة «هروب» التي يهدىها الشاعر إلى صديقيه الشاعرين عبد الرحمن عبد المولى وعبد المنعم كامل.

تتقدّم القصيدة في البداية من خلال تكثيف التقديم البطري للجزئيات:

عيناك ترسفان في القيود نجمتين من شبق

والوجه ما بين الكتاب والسوار .. يخترق

والصحابيان غمزتان في المر

وضحكتان تخجان العين في فضول

من رحلة الفواد والألق ..

ولعلنا من خلال هذه اللقطة الأولى نحس مدى فنية الشاعر في تحريك «الكاميرا» في سرعة خاطفة ما بين العين والنجم، وهما قمة في التباعد وبين الوجه والسوار والكتاب وهى قمة في التقارب لتترسم في البداية دائرتان متقاوتان، ثم الانتقال الثاني في إطار عناصر الصورة ما بين الجزيئات الرئيسية، «العين والوجه والكتاب والغمزان»، وبين الصورة المسماومة «الضحكتان» ثم هذا الانتقال الأخير بين هذه الصورة المحسوسة في جملتها وبين الصورة المجردة «رحلة الفواد والألق» وإن كان الانصهار لا يليدو كاملاً ومحكمًا بين جزئيات هذه الصورة الأخيرة.

ثم تقدم عناصر القصيدة بعد ذلك لترسم الصراع بين رغبيتين، تحاولان الالقاء وتفصل بينهما الحواجز، ويشتت الجزر والمدى بين عناصر الالقاء متمثلة في الرغبة وحركاتها الخارجية من خلال إغراء الصاحبين، وعناصر الابتعاد ممثلة في العقبات الطبيعية التي تجعل أحد الطرفين يرسف في القيود والطرف الآخر يرسف في الأوراق:

ما بیننا درب من المخاوف الريتية

ولحظة غريبة  
 وساعة تشد وجهنا  
 تنفر الزمان  
 ترسف الخطى وتكتم الألآن  
 عيناك ترسفان في القيود  
 معدنة عيناي ترسفان في الورق ..

وتصوير لحظات الصراع من أدق ما تتعرض له القصيدة عندما لا تزيد أن تكون قصيدة مسطحة ، والمدى الذي ينبعج الشاعر في الوصول إليه ، هو الذي يحدد درجة التوازن في العمل الفني ، وبالتالي درجة التوازن في النفس التي تتلقى ذلك العمل مثلثة في القارئ والسامع ومتوازن مع نفسها من خلال صراع القصيدة وتوازتها ، وتحدد المتعة الفنية من خلال هذا كله .. ومن هنا تأتي الأهمية في دقة الاختيار أثناء رسم الصورة لكل العناصر الصغيرة للأفعال وأذمنتها ، للصفات ودقتها ومدى الحاجة إليها ، لأدوات الربط وتأثيرها على مناخ التوازن المنشود ، على جزيئيات الصورة وعلى «اللمسات» الصغيرة التي تضاف هنا أو هناك والإيماء الذي تتركه ، أو الانطباع الذي تغيره ، وفي ضوء هذا كله قد يحسن أن نقرأ في القصيدة التي معناها البيت الأول ونربطه باليت الأخير :

عيناك ترسفان في القيود نجمتين من شبق  
 عيناك ترسفان في القيود ..  
 معدنة عيناي ترسفان في الورق

إن اللمسة التي ختم بها البيت الأول «شبق» عكست على جو السلب الذي كان يمكن أن يحكم الصراع ويزيد منه ، فالواقع أن «الشبق» هو «رغبة ثمة» ومادامت تظهر في البيتين فمن الصعب تصور أن تظلا راسفتين في القيود مشعنين بالشبق في آن واحد .. إن الطرف الذي يشع بالسلب في هذا الموقف ، هو الذي يرسف في قيود الورق ، فهو الذي يكتفى بالزفرات المحرقة ، لكن «شبق» العيون يجعل الحركة بين الطرفين لا تتعادلان كما أرادها الشاعر في المقطع الأخير ، وتلك واحدة مما يمكن أن تحدثه «اللمسات» أو الصفات على مجرى التوازن في القصيدة ..

تسيطر الثنائية على هذه القصيدة (هروب ) فهي تبدأ «بعينين» وتهدي إلى «صديقين» ويجرى الصراع فيها بين «طرفين» يرسفان في القيود ، ومن الطبيعي أن يشيع فيها التعبير بالثنى تبعاً لذلك ، لكن الشاعر يركب موجة الثنى فتغيره حتى حين ينفي عن ظلال الثنائيات :

والصاحبان «غمزان» في المر  
«والنظرتان» تعبان شارعى الطويل

«فالمنى» واحد من اللوازن التي تردد في القصيدة الخديمة، وتكرر الإشارة إلى «الدمعتين» و«الكلمتين» و«النظرتين» ويمكن أن نحيل إلى قصيدة «السورس والحلب» الكسيح بهذا الديوان، وأخشى أن تكون موسيقى الشنية وما لها من إيقاع خاص تتف راء شيع هذه الظاهرة، على أنه ينبغي أن تدور التساؤلات أيضا حول الدلالة الدقيقة للمثنى في اللغة، ومدى ارتباطه بمعنى محمد لشيناثين (كما تشير تعريفات النحاة) أو دلالته على مجرد الكلمة دون تحديد كما توحى بذلك بعض الاستعمالات في بقايا المثنى في اللغات العالمية الحية (أقول لك كليمتين) .. مثلا .. . ومدى الدور الذي يمكن أن تلعبه لغة الشعر في الاغتراف من أحد النبعين أو منها في آن واحد.

على أن قضية الإهداء إلى «صاحبين» لا تنتهي هذه المرة إلى ذلك اللبس في استخدام المثنى فيها معدان وسميان، وإنما يمكن أن تنتهي إلى ظلال التقليد القديم في الشعر في توجيه الحديث إلى صاحبين في مطلع القصيدة (يا صاحبي تقضي نظر يكما) . . . (فنا نبك من ذكري حبيب ومتزل) . . إلخ.

وتنتهي أيضا إلى تلك الظاهرة التي أشرنا إليها في منجز القصيدة بين الاستقلال والانتماء، واللتجوء إلى «جبل سري» يربط القصيدة المستقلة بواقع ما .. ويؤقى السؤال دائمًا في مثل هذا اللون من وسائل الربط .. إلى أى حد كان اللجوء إلى هذه الوسيلة يعنيها ضروريًا في مثل هذا الموقف؟ وما الذي كان يمكن أن تفقده القصيدة لو تغيرت الأسماء أو حذفت؟.

تتعدد الأشكال التي يمكن أن تكتسيها أسوار القصيدة الخفية بين التدوير والتبييع والتنوء والاستقامه ، وانحصر المساحة حينا حتى تكاد تلامس أرببة الأنف ، واتساعها حينا آخر حتى تشارف «نقوم القبة الزرقاء للأفق البعيد» ولعل قصيده «الدائرة الزرقاء» و«قراءة» في أوراق الذاكرة تقدمان نموذجين مختلفين من هذه الزاوية ، فالدائرة الزرقاء تأخذ لقطة يمكن أن تلتقي فيها القصة القصيرة والشعر ، ولكنها تعالج هنا بطريقة شعرية جيدة:

كانت ترقد في عينيه  
فترسلبه النوم

يعربد في الحلم وحيدا  
كل صباح  
يفتح شباك القلب وشباك المخدع  
يأمل أن تطلع  
لكن القلب بجنبه شراك المخدع ..

ملة الأولى قدمت كثيراً من عناصر السلب والإيجاب التي تتوالى محدثة ذلك القدر  
، من التوازن الذي أشرنا إليه من قبل ، فمع أنها في عينيه فهي شديدة البعد عنه  
لا ينام فهو يحلم ، ومع أنه يفتح شباك القلب وشباك المخدع إلا أن ضلوعه  
« على قلبه تصدمه بالشراك الخادع . وهكذا في لقطة قصيرة تكاد تكتمل الدائرة  
التوقع - الإخفاق ) .

ن الدائرة تغلق فإن الشاعر يفتحها من جديد ، وهو يقترب منها هذه المرة بنفس  
لسحرى الذي فتح به الدائرة الأولى : ( كان ) ذلك الفعل ذو الإيماء القوى  
ـ من التراث ، والترااث الشعبي والأسطوري على نحو خاص ( كان ياما كان )  
ـ لكن أن يهب الشعر مذاقاً ماضياً مشرباً بالأسطورة :

كان صديقي لا يعرف أن العين كثيراً ما تفضح صاحبها  
فتعريه النظرة منها  
وتعريها النظرة منه  
كان خجولاً حين تمر  
يطرق لا يملك أن يقرأ في عينيها السر .

أن القصيدة توهم أنها تقدم بعد ذلك على خط امتدادي ، وتتجأ إلى ثبت ذلك  
ـ ن خلال تحديد نقاط معينة محددة في الزمان العام والفصل والوقت :

ـ في العام الماضي  
ـ عادت من رحلتها ذات شتاء  
ـ أتذكر .. ذات مساء  
ـ حدثها

ـذا الإيمام بالتقدم الامتدادي ، فإن القصيدة لا تثبت أن تعود إلى التكينيك الدائري  
ـ بل الشتاء نقطة لفتح الدائرة وإغلاقها ، لنفس التراب العالق بصندولق البريد

وبداية الرحلة من جديد.. فقط تفتح في صمت الدورة الأبدية كوة صغيرة تمثل في حوار  
خاطف:

ـ ما اسمك؟

ـ أسمى

ـ اسمك

وهذه الكوة الصغيرة من شأنها أن تعيد لنا المشاهد السابقة ولكن في ضوء جديد، وأن  
تعطينا فرصة لرؤية المشهد الواحد مرتين ولكن من زاويتين مختلفتين:

كان القلب يدق

وكان الصمت يرق

وكاد صديقي أن يسقط لولا

أن ولت نحو الباب تدق

وحين تضع القصيدة لمستها الأخيرة تحرض على أن ترك الباب موارباً للدورة أبدية لا  
تتوقف:

يلقى بتحيته المرحة للشباك المغلق

للصندوقي المغلق

لليافطة المصدة ..

للقلب المغلق ألف سلام

ويعيش على الحلم طوال العام.

إن التكنيك الذي اتبع في اللقطة قبل الأخيرة من قصيدة الدائرة الزرقاء وهو التكنيك  
المعتمد على رؤية المشهد الواحد من جوانب متعددة دون اللجوء إلى طريقة التقدم  
الامتدادي .. هذا التكنيك سوف يتظاهر في قصيدة «قراءة في أوراق الذاكرة» التي سوف  
تعتمد اعتماداً رئيسياً على رؤية المشهد الواحد من زوايا متعددة، ومقاطع القصيدة نفسها  
تحمل عناوين ذات دلالة خاصة من هذه الزاوية (من ذاكرة الأشياء - من ذاكرة الحب - من  
ذاكرة الخوف - من ذاكرة الليل - من ذاكرتي) . وهذا التكنيك سمح للقصيدة وهي تدور  
حول نقطة واحدة أن تتطور شعوريًا من لحظة التسليم المطلق .. إلى لحظة اليقظة الكاملة  
مروراً بمراحل الحيرة والتrepidation.

لا توقف مناقشة أوجه الاستقلال والانتهاء عند علاقة الشعر بالحياة، وإنما تمتد لكي

تشمل علاقة الشعر بنفسه وعلاقته بألوان التعبير الأدبية الأخرى وعلاقة الشاعر بالتراث الذي يتميّز إليه ، فالقصيدة في نهاية المطاف هي عمل أدبي يتميّز إلى جنس أدبي معين لها تقاليد بعضها قابل للتطوير والتغيير وبعضها الآخر أكثر ميلاً للثبات ، ولا شك أن جزءاً هاماً من توفيق الشاعر يعود إلى نفاذ نظره إلى الفروق الدقيقة بين الثوابت والمتغيرات في الجنس الذي يبدع فيه .. ولا شك أن قضية موسيقى الشعر واحدة من القضايا ذات الأهمية البالغة ، وخاصة في تلك الفترة التي يتحرك فيها جانب كبير من الإبداع الذي ينطوي تحت الشعر إلى الشريعة في أشكالها المختلفة ويبتعد عن الغنى الإيقاعي الذي تميزت به القصيدة العربية ، والذي جعل الشعر العربي فناً سياحياً تطرب له الأذن قبل كل شيء ، ومن هنا فإن القارئ لديوان الشاعراء الراعدين لابد أن همزة الأخطاء العروضية التي يقع فيها هؤلاء الشعراء ، ومن الصعب أن يسكن الماء عن مثل هذه التجاويفات في ديوان جيد (كالديوان الذي بين أيدينا) حتى وإن كانت قليلة ، حتى وإن كان يمكن أن تستقيم بلون من المط هنا أو المد هناك ، وسوف أشير هنا إلى نماذج قليلة :

١ - في قصيدة «أحبك» :

وهل تفهمين براءة هذا المؤاد  
بكاريته .. الصبح هذا الذي افترشناه

٢ - في قصيدة النورس والحلم الكسيح :

ماذا يضرير الشمس إذ جاءت من الغروب

إن غالها الشرق

أو خانتها شعاع

٣ - في قصيدة الخوف من دائرة الحب :

هذا زمن الحب

لكن الحب بقريتنا

ما عادت نبضته تدق

وأنا لا أريد أن استطرد في ذكر نماذج من هذا اللون ، لكنني أردت التأكيد على أن الموسيقى ينبغي أن تكون جزءاً من شواغل الشاعر والناقد الفني على السواء ، وأن مراعاته شرط ضروري لكي يتوقف الانحدار نحو الشريعة الذي يهدد جمال القصيدة المعاصرة في كثير من الأحيين .

وإذا كنا نشير إلى موسيقى الشعر فينبغي أن يظل الشعر في إطار نمطه الموسيقى الفنى الخاص به وألا يحاول – كما يظهر في بعض القصائد المعاصرة – تقليد إيقاع لون آخر من الكلام له نمط خاص ، وأنا أحيل القارئ هنا إلى مطلع قصيدة « فرار » :

والليل والمسن

والقيد إذ حبس

والصمت والطريق

ما عدت كالأسن البعيد

والساقرون الساقرون

أولئك المذبون

في بلة المنون

عم يفتثون .

و واضح أن هذا النمط من الإيقاع يذكر بالقرآن الكريم، وقد شاعت هذه الطريقة لدى بعض شعرائنا الشبان ، ومن ثم أعتقد أن من الضروري الإشارة إليها ، وأنا لا أريد أن أناقش هذه المسألة من ناحية دينية ، ولكن من ناحية تعبيرية بحثة ، وشعرى كقارئ للتراث العربى الإسلامى عندما أقرأ هذا اللون من الشعر، هو أن القصيدة تسىء إلى نفسها فضلا عن أنها تثير مشاعر قارئها، فهى تلمس نعمة لا تستطيع أن تحسن الإمساك بها فضلا عن أن تستمر في المحافظة عليها، ثم إنها تحدث خلخلة في وجдан سامعها الأدبى - فضلا عن أحاسيسه الأخرى - من حيث إنها لا تقدم اتساقا في المستوى اللغوى الذى تقدمه إليه ، وهناك فارق - دون شك - بين هذا اللون ، وبين ما كان يشيع في التراث من اقتباس بعض آيات القرآن ، فالاقتباس إحساس واضح بالفرق بين المستويات والمفصل بينها ، أما تقليد الإيقاع فهو شيء آخر ، أعتقد أن من حق الشاعر الجيد علينا ، إن نقول له أن البقاء في مجال الإيقاع الشعري وإجادته أفضل لنا وله .

إن هناك ظواهر كثيرة في الديوان تتصل بالتراث الشعري وتستغل كثيرا من إمكاناته استغلالا طيبا ، مثل ظاهرة التكرار التي كثيرا ما يلجأ إليها الشاعر هنا ، وفي بعض المرات عندما يجيء التكرار في نهاية القصيدة يعطى إلى جانب الإيحاء المعنى ، إيحاء موسيقيا بتعدد نعمة الختام تمهد لإسدال الستار ، كـما هو الشأن في خدام قصيدة « النورس والحليم الكسيح » ، لكن التكرار في مواقف أخرى لا يتم التمهيد الشعوري الكاف لـه فيبدو وكأنه مجرد ترددية أو إطالة كما هو الشأن في قصيدة « انتظار » وكذلك أيضا في قصيدة « فرارا » .

إنى لا أريد أن أشير إلى بعض أصداء قراءات الشاعر في التراث والشعر المعاصر والتي تتسرب بعض من إشعاعاتها داخل قصائده، ولا إلى بعض المواقف التعبيرية الأخرى التي يتناول فيها الشاعر قليلاً أو كثيراً عن المستوى التصويري الجيد الذي عودنا عليه خلال صفحات الديوان، ويلجأ إلى التعبير المباشر وإداء النصائح، ولكنني أريد أن أقول إننى سعدت بأن كنت القارئ الأول لهذه المجموعة الشعرية الجيدة، وسعدت بأن هذه المجموعة كانت من الغنى بحيث اقتربت بنا من كثير من الظواهر الفنية في القصيدة العربية المعاصرة .



## المحاجة الخامسة

«ما الشعر؟» سؤال كان يبدو في تاريخ النقد الأدبي القديم والوسط قابلاً للطرح والمناقشة، وكانت الإجابة عنه تبدأ عادة بتحديد مجموعة القواعد الضرورية التي ينبغي توفرها في القول الذي يطمح في الاتساب إلى ذلك الجنس الأدبي الحالد. كانت أصول الوزن والقافية — ومازالت أكثر هذه القواعد طوعية للتحديد، وأكثرها إغراء على إصدار الأحكام بأن ما بين أيدينا يمكن أن يدخل في دائرة الشعر أو يخرج عنها، ولكنها كانت في الوقت ذاته تترك الباب يلف على عقبه، يمكن أن يغلق من حيث فتح، فقد يستوفى الكلام شروط الوزن والقافية ثم يحكم عليه بأنه مجرد «نظم» أو يفتح من حيث أغلق فيطمح بعض الكلام إلى أن يدخل في دائرة «الشعر المشور» لوجود خصائص أخرى غير الوزن والقافية فيه، ومع ذلك فقد ظل هذا الباب «المفتوح المغلق» أكثر أبواب الشعر إحكاماً!

كانت هناك أبواب للخيال ، سواء ما يتصل منها بطبيعة الشعر أو بتراث اللغة التي ينتمي إليها ، ومن هذه الزاوية الأخيرة دخل في تاريخ النقد العربي ما عرف «بعمود الشعر» حين قنن النقاد المسار العام الذي ألفه الشعر في هذه اللغة ، والصور الجزئية التي جرى «غالباً» التعبير من خلالها ، واتخذوا من جمل هذا باباً أضيف إلى باب الوزن والقافية لكي يصفى من خلاله ما يمكن أن يدخل في إطار الشعر .

ومع أن «الخيال» كان يمكن التسرب منه دائمًا إلى الحديث عن «اللغة المنشورة» باعتبارها أيضًا من ملامح الشعر إلا أن تحديد «اللغة الشعرية» ظل من أصعب المهام التي يواجهها النقد الأدبي وظللت معرفة الشخصيات التي تختلف فيها عن «اللغة الشترية» تحس

أكثر مما تحدد ، وتعرف عن طريق السلب أكثر مما تعرف عن طريق الإيجاب<sup>(١)</sup> .

ولم تخُل «الموضوعات الشعرية» من اهتمام النقاد عندما كان يراد تعريف الشعر ، وقد يتمثل ذلك الاهتمام في شكل صارم أحياناً كالذى اكتسبته طبيعة الموضوعات في التراث المسرحي الشعري عند الإغريق والرومان وامتداد ذلك إلى العصور الكلاسيكية ، حيث تبدو طبقة الأبطال محصورة في الآلة والنبلاء ، وقد يتمثل ذلك في «اتفاق ضمني» يسير عليه الشعراء ويألفه الذوق ، كالذى ساد في كثير من الشعر العربي القديم بعامة والوسيط على نحو خاص من دورانه «خارج الذات» في كثير من الأحيان ، ومن صب اهتمامه على «طبقات معينة» أو «موضوعات معينة» ، ولم يكن من السهل أن يتطور الشعر من خلال موضوعاته التي ألفها الذوق المتلقى ( وهو عنصر هام سوف نعود إليه ) ولقد احتاج الأمر في الشعر الأوروبي مثلاً لكي تقوم ثورة كالثورة الرومانسية ، يدخل الرعاة من خلالها إلى ساحة الشعر ، أن تسبقها ثورة كالثورة الفرنسية يدخل الخبازون من خلالها إلى ساحة قصر فرساي .

ومع ذلك فإن الثورة – في الموضوعات الشعرية – التي أحدها العصر الرومانستيكي ، والتي وجدت صداقها في الشعر العربي في فترة لاحقة . لم تثبت بدورها أن تألفت مع الذوق العام لعدة أجيال ثم تجمدت ، يقول رومان فاكوبسون : «إن قائمة الموضوعات الشعرية في العصر الرومانستيكي كانت محددة ، القمر ، البحيرة ، العندليب » ، لقد حلمت بأننى أسيء بين الأنفاس ، وأنها تداعت من أمامى ومن خلفى ، وإنكشف الغبار عن أرواح إنسانية تسبح وتحترق . كان عاشقاً يبحث عن عشيقته بين القبور ، ثم بدأ لي قصر ذو نوافذ قوطية . هكذا كانت النوافذ الشعرية «قطوية» ، واليوم كل النوافذ تصالح أن تكون شاعرية بدءاً من واجهات المحال الكبرى ، حتى زجاج المقهى الريفي المنطبع بالذباب»<sup>(٢)</sup> .

إن الثورة التي حدثت في «الموضوعات التقليدية» للقصيدة ، وجعلتها متقدمة إلى وصف الجيفة عند بودلير وملاحظات عبر السبيل عند العقاد ، والمترو وقهوة الصباح وجريدةه عند جاك بريفير ومن بعده نزار قباني ، وألاف الموضوعات واللاموضوعات غير المتناهية في

(١) لعل من أنسج المحاولات لمواجهة هذه القضية في تاريخ «الفن الأدبي الحديث» ما قام به الساقد الفرنسي جون كوبن في كتابه Structur du Langage Poetique والذي ترجماه إلى العربية بعنوان «بناء لغة الشعر» وصدر في طبعته الأولى - القاهرة ١٩٨٥ م - وصدرت طبعته الثالثة من دار المعارف ١٩٩٤ .

R. fakobson . Hut questions Poetique op. cit P.122 (٢)

ديوان الشعر الحديث والتي تبلغ قمتها عند الداديين والتكعيبين والسراليين ومدارس الاهتمام بالشكل الخاص، هذه الثورة أعطت للقصيدة الحديثة مجالاً كبيراً للحركة في الوقت الذي وضعتها فيه في مأزق دقيق، ذلك أنه وقد تحطم السياج الخارجي الذي كان يمكن أن تكتسب القصيدة بمجرد الانتهاء إليه «مسحة» من الشاعرية، أصبح على كاتب القصيدة الحديثة أن «يشعر الموضوع الذي اختاره، لأنه في الأصل موضوع محайд». يمكن أن يعالج من زوايا مختلفة شعرية وغير شعرية، وهو في ذلك كله مطالب بقدر كبير من الحساسية في دقة الاختيار ودقة التشعر وإحداث اتصال مع ذوق الملتقي من خلال إشارته بالعزف على نسمة يألفها أو الإمساك بخيوط دقيقة يقوده من خلالها إلى مجال آخر لم يألفه ويشعره بمناخه، إن فن القصيدة هنا يمكن أن يقترب من فن «النكتة» وقد كان القدماء يتحدثون عن الملمح الفني الجيد في التعبير على أنه نكتة بلاغية.

تروي النكتة الواحدة من أشخاص عديدين فتشير من أحدهم الضاحك ومن الآخر الفتور وقد ثير الاشمئاز من شخص لا يجيد تناول «موضوعها» ليفسدها، وهي فرق هذا كله تختلف حسب «ذوق الملتقي» من مجتمع إلى مجتمع، فتعنى شيئاً خطيراً في مجتمع ما، وباهتاً في مجتمع آخر، وقد لا تعنى شيئاً على الإطلاق في مجتمع ثالث، وكل ذلك عندما ندخل في الاعتبار - ولابد أن نفعل ذلك - الطرف الآخر للفن، وهو الملتقي، وهو طرف يحتاج مدى العناية به في القصيدة العربية الحديثة إلى مزيد من الاهتمام.

إن وسائل تشعر الموضوع العادي ومدى التوفيق فيها تبدو متعددة في الديوان الذي بين يدينا، ولا يستطيع القارئ في البدء أن يفلت من أسر قصيدة جيدة لصلاح ولـ مثل قصيدة «الحلوة الأخيرة»:

تمر القطارات - هابطة - في أقول الغيب  
وتحلوا العصافير - صاعدة - في الفضاء الرهيب  
وتبقى الشعيرات - ثابتة - في اهتزاز مهيب  
وتسحب كوفية الحقل أطرافها لتداري الذبول  
وتندفع شمس النهار - لدى النظارات الأخيرة - فوق الحقول  
ويعلو على كوكب الصمت قرع الطبول

ففي هذا المقطع السادسى الذى تتقاسمها قافية الباء واللام الساكنتان ، ويسير على تفعيلة المتقارب السريعة الإيقاع ، تقدم لنا الخيوط الأولى للصورة في لقطات تعارض ولكنها تتدخل ، تمر عابرة ولكنها تبقى ، وقد اختارت القصيدة الفعل المضارع الذى تكرر

ست مرات في بدايات الأبيات السنة لإعطاء الإيماء بثبات المشهد وتكرره، وفي المقابل اختارت التعبير بالحال في الأبيات الثلاثة الأولى (هابطة - صاعدة - ثابتة) ليعبر عن تغيرات تقابل الثوابت، ويدل التوازن في الحركة محكمًا بين المبوط والصعود والثبات لولا ما يedo من إيماء خفيف بالتعارض في البيت الثالث بين الثبات والاهتزاز ولو حل محله (وتبقى الشجيرات ثابتة في شموخ مهيب)، مثلاً، لاتسق التوازن إلى مدى أبعد على أن موجة التوازن من خلال التقابل توجهها لمسة أخرى في خلال هذا المقطع عندما تتسع المصادر الحسية للصورة، فهناك الصور البصرية بإيماءاتها التي لا تمد ويمجّموعة الألوان التي يمكن أن تثار في خلقيتها (القطار - الأول - العصافير - الفضاء - الشجيرات - الذابلة - الشمس - النظارات - الحقول)؛ ثم بعد هذا كله تأتي صورة تسمى إلى مصدر حس آخر هو السمع: «ويعلو على كوكب الصمت قرع الطبول» فتوسيع من دائرة الرواقد الحسية للصورة، بالإضافة إلى أنها توسيع من دائرة التصوير ذاته عندما ترك دائرة الحس البصري والسمعي التي عرفت كيف تنهل منها، وتشارف دائرة التجريد من بعض الزوايا عندما تشير إلى «كوكب الصمت».

من هذا المقطع السادس السريع الإيقاع تنتقل القصيدة إلى مقطع آخر تغير فيه إيقاعها، وذلك منهج يلجأ إليه الشاعر كثيراً في هذا الديوان، فيغير التفعيلة داخل مقاطع القصيدة الواحدة، وأحياناً يغيرها داخل أبيات المقطع الواحد، وهو تغيير يedo فيه تحكم الشاعر في التفعيلة وعدم تحكمها فيه، وهو يتنتقل هنا من فولن، إلى متفاعلن في المقطع الثاني:

النهر آت إنـه زـمن يـجيـء  
نزـهو بـه وـنـعـود مـنـ زـمـنـ الـأـفـولـ  
الـنـهـرـ آـتـ إـنـهـ شـربـ الدـمـاءـ مـنـ الصـحـارـىـ  
وـمـنـ الدـمـوعـ الـجـارـيـاتـ مـصـبـ نـيلـ  
وارـتـوىـ وـقـتـ الأـصـلـىـ  
الـنـهـرـ آـتـ يـاـ صـبـايـاـ يـاـ مـلـاحـ  
الـنـهـرـ آـتـ يـاـ شـيوـخـ يـاـ شـيـابـ  
الـنـهـرـ آـتـ فـارـقـواـ أـصـواتـكـمـ بـالـأـغـنـيـاتـ  
وـمـنـ الصـبـاحـ إـلـىـ الصـبـاحـ  
وـانـقـشـواـ أـزـهـارـكـ

طفلاً وطمثاً يتتشى وقت المطر  
النهر يطلي ضففيه على المدى قمحاً . أصابعه نخيل

والانتقال لا يتم فقط على مستوى إيقاع التفعيلة الذي يهدأ ، ولكنه يتم كذلك على مستوى وسائل التعبير والتوصير الأخرى ، ومع اتباع النغمة الأولى التي تحافظ في وقت واحد ، على عناصر الثبات والتغير ، وإذا كان المفتاح التعبيري هناك هو « الفعل المضارع » الذي تكرر ست مرات ، فإن المفتاح التعبيري هنا ، هو اسم الفاعل : « النهر آت » ، الذي اتخذ شكل الإيقاع المتكرر ، ومع أن المقطع هنا غير سداسي فإن كلمة « النهر » تكررت أيضاً ست مرات في هذا المقطع ، مما يشير إلى وجود نمط نسقي متوازن بين المقطعين ، وفي المقابل فإن اتجاه الحركة مختلف في المقطع الثاني عنه في المقطع الأول ، وإذا تصورنا نقطة محورية يتم من خلالها رصد المشاهد المقطعين فإن صورة المقطع الثاني الرئيسية والمترکرة « النهر آت » تبدو وكأنها تتحرك إلى هذه النقطة وتتجه نحوها لتصب فيها ، على حين كانت تبدو صور المقطع الأول وقد اتخذت اتجاهها مثابلاً ، فهي تبدو وكأنها تتحرك من هذه النقطة وتبتعد عنها ، فالقطارات تهبط ، والعصافير تصعد والنهر يأفل وكل شيء يتحرك في اتجاه الرحيل .

من يتحدث في القصيدة إلى من ؟ إن هذا السؤال كان يدور بسيطاً في القصيدة التقليدية حيث كانت شبكة الضمائر « أنا ونحن » أو « أنت وأنت » أو « هو وهم » واضحة المعالم ووضوحاً نسبياً ، وعندما يقول المتنبي :

يا أعدل الناس إلا في معاملتي فيك الخصم وأنت الخصم والحكم

أو يقول :

أنا الذي نظر الأعمى إلى أذبي وأسمعت كلماتي من به صمم

فإننا نستطيع أن نحدد في المسح الأول موقع الأشخاص على خريطة الموار ، وإن كان من الإنصاف أن يقال ، إن استخدام الضمائر في القصيدة التقليدية الجيدة لم يكن بهذه الدرجة من التبسيط ، ولكنه كان مشيناً بمشاعرات متعددة الأضواء حول الإمكانيات الدلالية للضمائر ومدلولاتها في اللغة ، والذي يقرأ تأملات البلايين القدماء وعلماء اللغة من أمثال عبد القاهر الجرجاني وأبن جنوى ، يجد نظراً دقة في أسرار الاستخدام اللغوي ، أعتقد أن من حق اللغة على شعرائها الجدد أن يلموا بها .

إن شبكة الضمائر غدت أكثر تعقيداً في القصيدة الحديثة، وأصبح الشاعر في بعض الأحيان يختفي في ظل «الآنا» العام مؤدياً دوراً تعبيرياً يتفق مع تطور دور الفن، وأحياناً أخرى يركز على «الآنا» الخاص ، ولكنه تركيز مختلف عن الدور الذي كانت تؤديه قصيدة الفخر التقليدية ، فهو تركيز على النهاج لا على الفرد ومحاولة للوصول إلى أقصى درجات العموم من خلال تصوير دقائق المخصوص ، والحدود التي تفصل بين «أنا» و«نحن» تبدو في كثير من الأحيان هشة وتبعد الحركة شديدة التداخل بين طرف وأخر .

تساءل الناقد الفرنسي جون كورين عند حديثه عن لغة الشعر عن مدلول الضمائر الشخصية في القصيدة ، وعن الفرق في الدلالة بين اسم العلم والضمير ويرى أنه على العكس من الاسم الذي يعني شخصاً محدداً ، فإن «أنا» يمكن أن تطبق على كل شخص ، ولكن نرفع الغموض لأننا نعرف من هو المرسل «للرسالة» وفي اللغة المتكلمة نحصل على هذه المعلومة من خلال هذا الموقف ، فالمرسل هو الذي يصدر عنه الصوت ، لكن القصيدة تكتب ، وللغة تعد خارج الموقف . ومن هنا فإن «الرسالة» ذاتها عليها أن تزودنا بالمعلومة الضرورية . . . فالخطاب يحمل توقيعاً ، وكتاب الترجمة الذاتية يحمل اسم المؤلف ، وفي الرواية المكتوبة على لسان الشخص الأول تشير «أنا» إلى ذات خيالية دون شك ولكنها ليست أقل حضوراً وتميزاً داخل السياق . . . فإذا يمكن أن يقال عن القصيدة . . . إن «ابنین سوريو» يقترح إجابة على السؤال عندما يقول «أنا هي نحن» في وقت واحد شاعر رئيسي ومطلق ، وأيضاً صورة شاعرية عن ذلك الشاعر يريد أن يقدمها للقارئ ، بل هي القارئ نفسه باعتباره قد دخل في القصيدة إلى مكان قد أعد له لكي يسهم في مشاعر قدمت إليه»<sup>(١)</sup> .

إن كل درجات التوحد والتالّف والانصراف والعزلة والموقف الخاص والاحتجاج والرفض يمكن أن تعالج في القصيدة الحديثة انطلاقاً من محاولة الإمساك بشبكة الضمائر وتداخلها في البناء الشعري ، وهو منهج لواستطعنا أن نظوره لكان أجدى كثيراً من المقولات التي تلبس القصيدة من خارجها وتعود إلى «دوجماتيقية» بحديثة تحت دعاوى التحليل الأيديولوجي المختلف المناخي .

إن البحث عن الضمير الثاني (المخاطب) والضمير الثالث (الغائب) لا يقل أهمية في البحث عن مواطن تردد أنفاس الشاعر في القصيدة ، وعن اتجاهات نمو الحركة بها ، وعن

(١) بناء لغة الشعر - تأليف جون كورين ، ترجمة د. أحمد درويش - القاهرة مكتبة الزهراء سنة ١٩٨٥ : ص ١٨٢ .

مدى تحقيقها لقدر من «الاتصال الفني» لا غنى عنه لأى فن منها كانت درجة تجرده، وقد يكون تباه الشاعر نفسه، حتى في لوعيه، إلى ضرورة وجود مثل هذا الميكل المصبوى فى أعماق القصيدة، عاصماً له من كثير من ألوان التجديف والسباحة على غير هدى، وهى ظاهرة تقع فيها القصيدة الحديثة في بعض الأحيان، وتكون رافداً رئيسياً من روافد ظاهرة الغموض، وسبيلاً لا ينكر في انقطاع دائرة الاتصال الفني من خلال شبكة الضيائير المثلثة الروايا، والذي يحدث غالباً عندما تنقطع أسباب الاتصال بين الأطراف أن تظل القصيدة تدور حول نفسها ترسل إشارات غامضة لا ينجح الكثيرون في التقاطها، وقد تسامم هي نفسها بعد حين، فناوى إلى ركن منزه من أركان السديم اللامتناهى وتنفع بالحديث إلى نفسها وإلى جاراتها المترزيات، وعندما يتكرر ذلك من منبع شعرى واحد مرات متتالية، فإن الأحباط ربما يكون من أشد الأعداء التي تربص بالشاعر حينئذ.

إن جزءاً من أزمة قصيدة «الصدر من فيض العشق» في هذا الديوان، يعود إلى الطريقة التي استخدمت بها الضيائير، وقد نتساءل: من يتحدث إلى من في هذا المقطع؟

واحد مكتمل

عاشق ذاته  
وأنا ممكن للوجود  
تفاعل في فقلت وحيداً  
لماذا يكون الوجود بدد  
تقاسمت في ملوك التملك نفسي  
انشطرت  
وصار المشابه مني  
فرضت أنا واجها للوجود  
وصار الوجود أحد

ورغم أن النسخة الخطية التي قرأت فيها هذه القصيدة حرصت على التمييز بين الثناءات المضمومة التي تشير إلى المتكلم والثناءات المفتوحة التي تشير إلى المخاطب فإن تتبع مسار شبكة الضيائير قد يقود إلى خلط خطير بين مقام الألوهية ومقام الشعر، وهو خلط يمكن أن يعزى في المقام الأول إلى التجديف في منطقة عاصفة دون التمهل الكاف لنضوج شبكة التعبير اللغوى في الذهن.

وقد يكون من الاستطراد الإشارة أيضاً إلى أن من حظ هذه القصيدة أنها وقعت على معجم تعبيري وتصويري ابتعداً بها قليلاً عن المستوى الجيد الذي ظهر في القصائد الأخرى وتمثل ذلك في اللجوء إلى ما يمكن أن يسمى «بالنظم الفلسفى» :

أراقب فوضى نظام التفجر ثم التولد  
والنفس من فرحتها تبتهل  
مد المواقف أجسام ، أرقام ، أشياء كل الهيولى ملك  
فصار الفراغ حياة  
وصار الفراغ فلك  
تغير عاشرهم في التفجر والعشق حتى القمر  
أطل على الفلك المتظر  
هي الماء والترب والنار والريح  
والفعل والمستقر

إن الموقف الفلسفى في ذاته لا ينكر استخدامه في الشعر، بل إنه من أقرب المواقف قرباً من روح الشعر، ولا أريد أن أذكر هنا بالربط الشهير في موقف الدهشة المستمرة بين الشعراء والfilosophes والأطفال ، لكن الذي ألاحظه هنا أن الموقف الفلسفى استخدم استخداماً «نيئاً» بمعنى أن الشاعر لم يعطه فرصة «التشعير والتنضيج ، والاختلاط باللحى والدم ، حتى يصبح موقفه هو الخاصل ، وجزءاً من روح فنه ، لا غريباً عليه .

إن طريقة الاستخدام هذه ، تكررت مرة أخرى – على الأقل – عندما جأ الشاعر إلى مصطلحات علم التحوّل ليطفيء افتتاحاً شعرياً جيلاً في قصيدة «من أين يأتي البحر» لقد جاء الافتتاح على هذا النحو التصويري المشع :

البحر شعر الأرض .  
تنثره الرياح على اضطراب  
في كل منعطف زبد  
هل مرت السنوات بالأعمار  
شاب؟

ولا تكاد نفس التلقي تدفأ بهذه الافتتاحية المشعة حتى يطفئها الشاعر بمقطع تال يتتمى إلى مستوى تعبيري مختلف ، ويندرج في هذا النوع من الاستخدام «النبيء» الذي أشرنا إليه من قبل ، حين يقول :

زمن يسافر في المدارات التي نقشت عليها  
النون نون الجمجم لم يبق سوى فرد الخواء

\* \* \*

كان المضارع فاتحا كل الحروف على ضفاف

\* \* \*

وأنا «أنيت» مضارعا  
أبغى نويت مصارعا  
لم يبق من ناء الأنوقة فوق كثنيها  
سوى نقش الخواتم في أصابعها

إن لغة الشعر تقوم بعمل كيميائي تنصهر خلاله كل العناصر التي من حقها أن تستخدمنها، وهي عناصر غير متجاهلة، في بوتقة واحدة ومن شأنها أن تأخذ من خلال هذا الانصهار درجة جديدة للحرارة واللذاق والمليس خاصة بها، وهذه الدرجة ليست هي درجة العناصر الأولى التي تكونت منها الصورة، ولكنها أيضاً ليست منفصلة عنها، فإذا استطعت بعد أن تكون السبيكة بين يديك أن تعرف فيها على مصادرها الأولى وكأنها متفرقة كما كانت قبل الانصهار وقد تم فقط تشابكها، فهناك قصور ما في كيمياء الشعر.

إننا إذا عدنا مرة أخرى للقصيدة الجيدة «الجلسة الأخيرة» من وجهة نظر «الميكل العصبي» للقصيدة عملاً في شبكة الضيائير، فإننا سوف نجد اتساقاً جيداً بين المطابع المتالية، فالمقطع الأول يبدو مقطعاً محايضاً يمثلو من أي انتهاء إلى زوايا المثلث، وهو يقدم جزئاته المتعددة من الطبيعة الصامتة والناطقة في أكبر قدر من الرصد وأقل قدر من التعليق، وهذا كله يجعل هذا المقطع كأنه لوحة معلقة في الفضاء، تهبيء نفس المتلقى للحركة في الاتجاه الذي سوف تختاره القصيدة.

ثم يتعاقب ظهور الضمائر بترتيبها، الضمير الأول - التكلم - فالثاني - المخاطب - فالثالث - الغائب - وذلك في المقطعين الثاني والثالث ، ففي بداية المقطع الثاني يظهر ذلك الصوت الذي يشد اللوحة المعلقة له ويجعلها تتنفس إليه :

(إنه زمانٌ محيمٌ به ونعود من زمان الأفول)

وهذا الضمير المتكلّم نفسه والذى تختلط فيه الحدود بين «أنا» و«نحن» بين أزهى ونزعهو

وأعود ونعود، هذا الضمير سوف يكمل دائرة الاتصال عندما يتولد عن حبي التفاعل فيه،  
الضمير الثالث، المخاطب:

يا شيوخ .. يا شباب : ارفعوا أصواتكم بالأغانيات

فتكتمل الدائرة الشعرية وتبدو وكأنها امتلكت عناصر الرضا والزهو جميعاً، فالصورة  
الغنية للطبيعة والتي اتصلت بالحواس جميعاً وحاوزتها إلى ما وراءها، وابتها امتزاج عناصر  
البشر ومن بينهم الشاعر واحداً من المتكلمين وواحداً من المخاطبين، ومن حول هذا كله  
تندفع المشاعر تدفق النهر .

غير أن نقطة التحول المفاجئة، تأتي عندما يطل ضمير الغائب فجأة برأسه ودون  
مقدمات، وحتى دون مرجع للضمير يستند إليه، وذلك في المقطع الثالث الذي يعود مرة  
أخرى إلى سرعة إيقاع المقطع الأول (فعلن):

هم الآن يستقطرون من القلب دمع الطفرلة

يستحلبون من الثدى ماء الحياة

يموسون في الصدر بالقدم القاسية

يدقون حد الحدود في الضفة الباقة وفوق الطلول

يقصون من باطن الأرض جذر الرجلة

\* \* \*

فيصطبك سمع الزمان وسمع المكان بقوع الطبول

إن هذا «الغائب» الذي جثم على هذا المقطع الأخير جاء ليطفئ بهجة الزهو التي  
تولدت في المقطع السابق، وجاء ليقدم مشاعر مقابلة لما قدمه المقطع الثاني ، فهناك  
تسسيطر مشاعر العطاء وتسيطر هنا في المقابل مشاعر الامتصاص والأخذ (يستقطرون-  
يستحلبون- يقصون)، وإذا كان التعبير هنا قد آثر أن يعود إلى صيغة الفعل المضارع التي  
اختارها في المقطع الأول (بدلاً من اسم الفاعل في المقطع الثاني) فإنه غير في المقطع الأول  
فلم يلح تعبيري صغير ولكنـه ذو دلالة هامة ، لقد جاءت الأفعال المضارعة جميعاً وقد  
خللت من الربط بينها (هم الآن يستقطرون- يستحلبون - يموسون، يدقون ...  
يقصون ... إلخ) .

وهنا يكمن الفرق في الانطباع بين اللوحة الأولى للطبيعة التي «تعطى» في هذه  
متواصل واطراد يتمثل في تتابع الواء والفعل المضارع ، والانطباع الذي يحدّه المقطع الثالث

في هولاء الغرباء إذ هم (الذين يمتصون كل شيء في عجلة ولهفة لا تسمح حتى بوضع الحرف الفاصل بين الفعل والفعل)، فالأفعال تتوالى وكأنها خيط واحد متمد من المحدث.

إن الصورة في هذا المقطع تنموا دقيقاً، والذى يتأمل في جزيئاتها يلاحظ أن هناك «هبوطاً» مطرداً. فالصورة تبدأ من العين نازلة إلى الثدي والصدر وبعدها إلى القدم ثم تهبط إلى باطن الأرض والبحر والنهر، وكل شيء يهبط وينزل ويتدنى، وذلك الخط المابط يتناسب في طبيعته مع المشاعر التي تهبط وتتكسر في هذا المقطع، وهو في الوقت ذاته يقابل الخط الصاعد الذي يمكن أن نتصوره في المقطع الأول الذي يبدأ من صورة القطار، وتتلوها صورة العصافير فالأشجار ( ولو تم عكس الترتيب بين الأشجار والعصافير لاعطت الصورة قدرًا أكبر من الاتساق) ثم ينتهي خط الصعود إلى الشمس.

إن هذا التقابل والتداخل والتعارض الذي يقود في النهاية إلى الاتساق هو جزء من طبيعة الفن الجيد، لأنّه جزء من طبيعة الكون نفسه، وكما يقول أحد النقاد: فان (الاتساق يولّد من التناقض والكون كلّ مركب من عناصر متضادة، والشعر الحقيقي يدفع عناصر التضاد حتى تتولّد منها عناصر التقارب) <sup>(١)</sup>.

شدّت «تداعيات العشق» الشاعر في كثير من قصائد الديوان إلى محاور متقاربة، وسيطر «الوطن» على كثير منها، وكانت بعض القصائد أن تبدو إيقاعات متعددة لمعزوفة واحدة، ومن هذا المنطلق تبدو القصائد الثلاث الأولى، «الغريب الجحيم» و«اغتيال» و«آية من ديمومة العذاب» متقاربة المنبع متشابهة في خطى التطور والتوكّز على بقعة مضيئة في عمق الصورة ثم تجاوزها إلى الواقع أقل تألفاً والتريث أمام لحظات الانكسار وخيبة الأمل، كل ذلك من خلال عرض مختلف درجة الشفافية فيه، ومن ثم درجة التوصيل من قصيدة لأخرى، ومن هذه الزاوية تختلف هذه القصائد في جملتها عن قصائد أخرى في الديوان تبدو أكثر استجابة لطبيعتات سوق المثقف للوصول إلى أسرار العمل الفني، مثل قصيدة «الجلوة الأخيرة» و«صفحات من أوراق عاشق» و«انتظار».

ويرحل الشاعر عن اللحظة الحاضرة مختاراً رموزه من الماضي في مثل قصيده المطلولة عن «ابن ماجد - تداعيات العشق والغرية»، ولكنه يثبت عينيه دائمًا على الوطن الحاضر، ويقرأ همومه من موقع زمانية مختلفة كما قرأها من قبل من موقع مكانية مختلفة:

ما كنت صدقت الرواية

(1) Ibid P. 31. (١)

من يذبح الورد النمير على موائد  
ذبح الورود جريمة ، والورود مسئول وقلبي غاضب  
وдум تبرعم في الخليج  
وдум تبرعم في الجليل  
وдум تفرق في البقاع  
ومطاردا حتى الهاياط البعيدة في البحار

إن هذه الطريقة التي اتبعتها القصيدة في الاعتماد على رموز التراث وإحيائها ورؤيتها الحاضر من خلالها ، طريقة شاعت في القصيدة الحديثة ، ونجح بعض الشعراء في إجادة البناء الفنى من خلالها ، ولا يستطيع المرء هنا أن يمنع نفسه من الإشارة إلى اسم أمل دنقل وبعض قصائده مثل «البكاء بين زرقاء اليامامة» «من مذكرات المتنبى» و«مقتل كليب» . . . ولعل هذا النوع من التكينيك يحتاج إلى دقة بالغة في منزح الحديث بالتعليق ، وعدم السماح للتأمل والتعليق المجردين بالطغيان حتى لا يفقد المتنلقي خيوط الربط التي ينبغي أن يستشعر رائحتها دائمًا خلال تقدمه في متابعة هذا النوع من القصائد المطلولة . .

كما تشد القصائد محاور معينة ، فإن الشاعر يميل إلى صور بعينها ، ويقترب منها دائمًا ويلف من حولها ، ولا تكاد تغيب عن عين القارئ في أي قصيدة من قصائد الديوان ، صورة الماء في «ألفباء الحجم» : زلزل الصدر باللوج ، في آية من ديمومة العذاب : وكان الرب يخرج من مياه النهر مغسلًا ، في الصدور من فيض العشق : تعاليت فوق العروش على الماء ، وبعدها تأتي قصيدة من أين يأتي البحر ، ومحور قصيدة الجلة الأخيرة هو النهر ، ولا ينطفى النهر من قصيدة المرايا : هو النهر يطرح طمياً جديداً . . . تعود الجياد الأصلية للبر من بحرها . . إلخ .

أما ابن ماجد فقصيدته كلها على سطح المحيط . . إن صفحات الديوان من هذه الزاوية وحدها - تندى بها المياه في كل مكان !

لم أرد من خلال هذا الوقوف أمام بعض الظواهر والقصائد في ديوان تداعيات العشق والغرية للشاعر صلاح والى ، أن أنوب عن القارئ في تذوقه ولكن أن أدعوه إلى مزيد من التأمل في قصائده ، وإلى ألا يأخذ القصيدة الحديثة عامة بما قد تولده القراءة الأولى من انطباع ، وإلى أن يمس معى أن الشعر الجيد - وبين أيدينا في هذا الديوان كثير من نماذجه - يستحق المعاشرة في قراءته حتى نصل إلى تذوق المتعة الفنية فيه . .

## الباحث العاشر

### **أقنعة الصورة في القصيدة الحديثة فؤاد مفتش**

«يبدو أن الأداة الرئيسية لخلق عالم جديد تحلم به وتحله محل العالم القديم، ليست شيئا آخر سوى ما يدعوه الشاعر بالصورة».

أندريه بريتون

تظل الصورة هي عنصر العناصر في الشعر، والمحك الأول الذي تعرف به جودة الشاعر وعمقه وأصالته، أو يكتشف من خلالها نصبيه من الفضحة والتبعة، ولكنها في الوقت ذاته تظل سر الأسرار في الشعر، تستعصى على القوانين الحادة الصارمة «ويشهر الناس جراها وينتقصم» في الوقت الذي تستسلم فيه عناصر الشعر الأخرى للقوانين مبدية قدرا أقل من المقاومة، فمن السهل أن تحكم على قصيدة ما بأنها موزونة أو خارجة على الوزن ومن السهل أن يجسم التزاع بالاحتكام إلى قوانين «العروض» السائدة، حتى الذين يرفضون الادعاء بهذه القوانين لا يستطيعون إنكار وجودها، وكذلك الأمر بالنسبة للبناء اللغوي للقصيدة، وخضوعه لقوانين صارمة يصعب الجدل حولها ويجسم الموقف لصالح من يتمسك بها حتى ولو كان نحويا بسيطا مثل عبد الله بن إسحاق الحضرمي في مواجهة شاعر كبير مثل الفرزدق في قصة المشادة المشهورة بينهما حول أخطاء الفرزدق النحوية في الشعر.

لكن جريان الصورة يظل أكثر استعصاء على صرامة المجرى المحدد أو القانون الثابت، ويظل الحكم بالخطأ أو الصواب فيه دقيقا، وباب النقاش متسعًا، وحتى عندما يصل واحد كأبى قام في بناء «صورة» إلى حافة الخروج عن المألوف، لا يملك واحد كابن الأعرابى أن يقول له : «إن هذا شعر باطل » ولكنه يقول : «إن كان هذا شعرا فكلام

العرب باطل» وهي عبارة ذات دلالة قوية فيها نحن بقصد الحديث عنه ، من صعوبة المواجهة الصارمة للصورة والحكم عليها بالإلغاء أو الإبقاء ، لأن حكم على جوهر الشعر نفسه بحجة قلم أو لفظة لسان ، وفن الشعر أكثر صلابة من أن يعامل على ذلك النحو .

كانت الصورة كذلك محك التجديد أو الركود ، التقليدية أو الحداثة ، ولم يكن الوزن العروضي هو المحك على عكس ما يشيع بين بعض المهتمين بالشعر تقاداً أو قراء ، وأية ذلك أن واحداً كأبي العتاهية عرف عنه الولع بالتجديد في الوزن العروضي وصياغة أغاني الملحنين في دجلة على أوزان متكررة وكتابة مقطوعات في أوزان غير شائعة ، قوله المشهور : «أنا أكبر من العروض» عندما كان يimbابه بالخروج عليه ، ومع هذا كله فلم يدرج أبو العتاهية في صروف «المحدثين» في عصره شأنه في ذلك شأن كثير من الشعراء الذين مالوا إلى استخدام الأوزان المقلوبة والتسميات الموسيقية في عصره ، وإنما الذي نسب إلى الحداثة «شاعر كأبي تمام» لم يعرف عنه الخروج على قوانين الوزن مرة واحدة ولا التجديد في إطارها ، ولا كان الفرق بينه وبين الباحترى عند من يقارنون بين «القديم والحديث» أن أحدهما يكتب على طريقة تقليدية في «الوزن الشعري» والأخر يخرج عليها ، وإنما كان الفرق أن أحدهما ينسج «الصورة» الشعرية على نسق مألف والأخر يخرج عليها ، وموازنة الأمد الشهيرة بين الشاعرين قائمة في جوهرها على ذلك المبدأ .

بل إن قانون «عمود الشعر» الذى ساد في الدراسات النقدية القديمة لم يكن في الواقع إلا تأكيداً لذلك التصور من زاوية أكثر اتساعاً ومحاولة لجمع خصائص القصيدة التقليدية في «صورتها» العامة التي ينبغي أن تبني عليها وتتوالى أجزاؤها من خلالها ، ثم في «الصورة» الجزئية التي ينبغي أن تبني على نمط معين في «شرف التشبيه وتناسب الأجزاء» ومن هنا فإن «الشعر العمودي» كان هو الملزم بقانون «الصورة التقليدية» وليس بقانون «الوزن» التقليدي كما يشيع خطأً بين بعض المهتمين بالشعر الآن .

هذه النظرة ينبغي أن تكون من بين أدلةنا في تحديد مفهوم «الحداثة» في القصيدة ، وأن تأخذ مكانها - على الأقل - إلى جوار مبدأ شعر التفعيلة أو البيت ، أو شعر «الشطر أو السطر» وهو المبدأ الذى شاع استخدامه وحده في التصنيف الشعري بدءاً من نهاية الأربعينيات واحتللت بسببه كثير من القضايا بين ما يسمى بالشعر الحر والشعر التقليدي وهو تقسيم ظل يسلب مزايا من أنس في كلتا الطائفتين هي لهم ، ويعطي مزايا لأناس في الطائفتين لا يستحقونها .

على أن الاهتمام بمعايير «الصورة» في تحديد مبدأ الحداثة ، قد يقتضي اهتماماً أكبر بدورها وعلاقتها بجواهر الشعر ، واهتماماً بجواهر الشعر ذاته وعلاقته بالحياة ، والاستفادة مما اكتشف في الآداب الأخرى خلال القرنين الماضيين من أهمية «الصورة» و«الشعر» معاً ومن قيام مذاهب أدبية كاملة مثل : «الرمزية» و«البرناسية والسرالية» على فكرة الصورة وطريقة بنائها ، وخطورة دورها ، والعبارة التي اقتبسناها من أندريله بريتون رائد المذهب السيريالي في فرنسا واحدة من العبارات التي تشير إلى خطورة دور الصورة المتعاظم في الفكر البشري ، وهو نفسه الذي يقول في ميثاق السيرالية :

«في بعض الصور، توجد الشراة الأولى لزلزال أرضي قادم، أو فلنقل لزلزال في النفس البشرية ، وبعض الأرواح التي يصيّها هذا الزلزال إصابة حقيقة ، تستطيع أن تنقله إلى آلاف الأرواح الأخرى : « وهو يرى كذلك أن الصورة هي أداة تحرير الوعي وتحرير الجماعات ، وأنها الموة الرئيسية التي تفصل بين الشعر والثورة»<sup>(١)</sup>.

والشاعر الحق – كما يقول جوبيـر – هو الذي تمتلك نفسه بالصور الواضحة على حين أن نفوسنا لا توجد فيها الصور إلا متفرقة وغامضة وهو، يستلهم هذه الصور أكثر مما يستلهم الأشياء ذاتها .

إن هذه العبارة الأخيرة تقترب بنا من خاصية محورية تتعلق منها وتدور حولها كثير من قصائد الديوان الذي بين أيدينا وهي الاعتماد على الصورة في أقنعتها المختلفة ، التي تأخذ أحياناً شكل اللقطة العابرة وأحياناً شكل الموقف الواحد ، أو شكل الضفائر المتوازية والمعارضة والتي تكون في عالمها موقعاً ما ، أو شكل القصيدة الكاملة التي تجنب إلى الصورة فتتجوّبها من مزالق التعبير المباشر، وإن كانت لا تنجو بها من كل مزالق هذا التعبير كما سنرى .

ومنذ اللقطة الأولى في الديوان تأتي «الديباجة» صورة سريعة معبرة ، أكاد أقول عن كثير من خصائص الديوان ، وإذا كان تـ. دـى ويزرا يقول : «إن كل صورة شعرية هي كون مصغر للكون» فإن الديباجة التي تتصدر هذا الديوان تحمل كثيراً من سمات ما يتلوها :  
تعبر الرياح ذقن الليل أو تبيت في القبور  
طريقنا معاً

وبيتنا نهاية الممر  
مسافران في تزاحم الحروف  
ضيق هذا الطريق يا صاحبى  
وسمعتى لا تلعن الظلام لحظة ولا تموت  
معامعا  
لكتنا لا نتنن السفر

وإذا كان الإيماء العام الذى تركه هذه الدياجة هو المزيع من التماسك والإصرار وخيالية الأمل ، فان اللجوء إلى تحقيق ذلك الانطباع يتم من خلال رسم هذه الصورة الموازية ، للرياح المواطية أو المعاكسة والطريق المتبد ، والمهدى الكامن في نهايته ( وهو عنصر الإيجاب المحرك الذى يحدث توازنا مع عناصر السلب التى يزدحمن بها المقطع ) ثم الزحام والضيق وضعف الشموع وعدم إمكان السفر ( وهى عناصر سلب متكاملة لا يفصل بينها إلا السطر قبل الأخير « معا معا » وتعادل بدورها مع عنصر الإيجاب السابق ) .

إن اللجوء واضح هنا إلى « الفكر بالصورة » منذ البدء وترك الانطباع الموازى يتكون وحده ، دون تدخل مباشر من الشاعر ، وتلك سمة جيدة من سمات الشعر ، يحرص عليها الشاعر في كثير من قصائده ، لكن يشوهها أحيانا فكرة الخلط بين الصورة الأصلية ، والصورة الموازية ، فعندما يتأمل القارئ مسيرة الصورة في هذا المقطع يجد أنها مسيرة غير تجريدية يتحرك فيها الريح والليل والقبو والطريق والمر ، ثم يفاجأ خلال هذه المسيرة بالبيت الذى يقول :

#### مسافران في تزاحم الحروف

فيقدم له صورة مجردة وسط مجامعة من الصور المحسوسة ، والشاعر من خلال ذلك يشف عن هدفه الأساسي ، وعن الانطباع الموازى الذى يريد أن يتركه ، لكنه تعجل الإشراف عن ذلك الانطباع ، وخلط بين الانطباع الأول والانطباع الموازى فأحدث ثقبا في الجدار الرقيق الزجاجي ، الذى ينبغي أن يشف دون أن يثقب لشلا تتسلل منه الريح . فتبعد ريش الصورة الذى يساعدها على التحلق ، والذى جمعه الشاعر في آلة وحرصن .

إن قناع الصور التجاورة المؤدية إلى هدف انطباعى واحد ربها يتمثل في القصيدة التى تحمل عنوان : « وفي صدرنا تبعث الأسئلة » وهو عنوان قد تدعى صيغته إلى طرح بعض التساؤلات حول فكرة « العنوان » في القصيدة الحديثة ، ولا ينبغي أن ننسى أن العنوان سمة

من سمات القصيدة الحديثة - على الأقل في أدبنا العربي - فلم يكن الشاعر القديم يهتم بأن يضع عنواناً معيناً لا لديوانه ولا لقصيدته، وإنما يكتفى الديوان بأن يحمل اسم الشاعر وتكتفى القصيدة بأن تحمل اسم المناسبة التي قيلت فيها أو الفن الشعري الذي تتنتمي إليه من غزل أو وصف أو عتاب، وقد تشتهر القصيدة بقافيةتها فيشار إلى سينية البحترى أو تائيه ابن الفارض أو لامية العرب . . . إلخ لكن القصيدة الحديثة ألغت أن تحمل عنواناً مثل «الأطلال» أو «أحلام الفارس القديم» أو «مرثية لاعب سيرك» أو «وفي صدرنا تبعث الأسئلة» وهي عناوين تستدعي أن تثار التساؤلات حولها من جديد . . ما مهمة العنوان؟ . . هل يلخص القصيدة؟ يشير إلى نقطة الإيجاء الرئيسية؟ ما الصيغة اللغوية المناسبة للعنوان؟ أن يكون كلمة مفردة . . أو أن يكون جملة ناقصة تبعث من التساؤلات أكثر مما تعطى من الإجابات، أو أن تكون جملة تامة مثل عنوان القصيدة التي معنا «وفي صدرنا تبعث الأسئلة»، وحين تكون جملة تامة هل يحسن أن تجدها هذه «الواو المعلقة» في بدايتها أو لا تجده؟ كل هذه تساؤلات ينبغي أن تثار حول فكرة العنوان في «الديوان» أو «القصيدة الحديثة» باعتبارها تقليداً جديداً في القصيدة العربية ينبغي ألا يترك للنمو البرى وحده وإنما تتعهد التساؤلات بالضبط والإحكام.

فإذا ما انتقلنا إلى القصيدة ذاتها وجدناها تتكون من أربعة مقاطع متفاوتة في الطول لا يزيد القطع الأول منها عن سطرين في حين يحتل القطع الشانى أربعين سطراً، ويقاد يتساوى المقطعين الأخيران في الطول ١٢ سطراً لأحدهما و١٣ لآخر، وإلى جانب هذا التقسيم الكمي للمقاطع توجد ظواهر شكلية أخرى مثل ظاهرة الكتابة بين الأقواس والجمل المعرضة والنقط التي تحمل الكلام في الكلمة أو سطر أو أكثر، وهي كلها ظواهر تشيع في القصيدة الحديثة، وتنمو نمواً برياً دون أن تجد القدر الكاف من مناقشة النقاد لها.

ولنشر في البدء إشارة عابرة إلى أن هذه السمات التي لم تكن موجودة في القصيدة القديمة وعرفتها القصيدة الحديثة تشير إلى تغير جذرى تعيشه القصيدة العربية المعاصرة، ويتمثل ذلك في تحولها من قصيدة مسمومة إلى قصيدة مقرومة وجود تحور ضروري في بنائها تبعاً لهذا التحول ، لقد بنت القصيدة العربية عناصرها الأساسية الأولى سواء في ذلك عناصر الإيقاع أو التصوير أو درجات الوضوح ، على أساس أنها عمل تتلقاه الأذن قبل العين وربما دون العين ، ومن هنا فقد وضعت كل الثقل في العناصر الصوتية ، وجعلت الإنဆاد مكملاً للإنشاء في الشعر وجرى اتفاق غير مكتوب على الالتزام بدرجة معينة من الوضوح أو الغموض ، ولعب الترداد دوره وصيغت كثير من أنماط الأسلوب وقواعد تلبية لتلك

الخاصة ، لكن القصيدة الحديثة تحولت إلى قصيدة « تقرأ على انفراد » بعد أن كانت « تسمع في جماعة » وأصبحت تخاطب العين قبل الأذن وربما دون الأذن ، ومن هنا فقد خفت فيها كثير من عناصر الصوت ونشطت كثير من عناصر « الخط المكتوب » وتركز الاهتمام على علامات الترقيم ( التي تلعب دورا هاما في القصيدة الأوربية منذ فترة طويلة ) وأصبح بعض الشعراء يميلون إلى أن ينشروا قصائدهم وقد كتبوا خطوطهم لكي تحمل معها البصمات التي يراد توصيلها إلى « القارئ المنفرد » لا إلى « المستمع في جماعة ».

انطلاقاً من هذه الظاهرة تأتي الظواهر الأخرى ، والتي يلاحظ أن بعض الشعراء يسرفون في استخدامها دونوعى كاف بخصائصها ، وخطورتها أحياناً على البناء الشعري - ولعل أشير عابراً إلى طريقة بعض الشعراء في كتابة القصيدة الحديثة في شكل أسطر كاملة تتدلى من بداية الصفحة إلى نهايتها عرضاً ومن أعلىها إلى أسفلها طولاً على طريقة الشعر ، وهي سمة في الكتاب تفقد الألفة بين العين والشعر ، وتجعل أداة الاستقبال الإدراكية تتلقى العمل من نافذة غير التي تعودت أن تتلقى منها الشعر .

ما يعني أن تقسم المقاطع في قصيدة ما هذا التقسيم المتفاوت ، وهل يمكن أن تحمل الفقرة الأولى :

« هل الأرض يسكنها الناس أم تسكن الأرض أجسادهم؟ »

محاطة بالأقواس ، متهدية بعلامات الترقيم مفصولاً بينها وبين ما يليها بنيجيات ، هل يمكن أن يمثل المقطع على هذا النحو مفتاحاً للقصيدة يلقى بين يدي قارئها ، لتطور القصيدة من خلال صورها إليه ؟

فإذا انتقلت القصيدة إلى صلب مقاطعها الأساسية فإنها تخترق فكرة النمو الدقيق بوحدة من الصور وتتبع خصائصها ووقائعها قبل أن تفرغ منها إلى غيرها :

محطمة كل أكوابنا

ذبحت بيتنا السنوات .. وما أفرغت جعبه الأسئلة

محطمة كل أكوابنا

والمناظر محششات بماذا وأين ومن

معلقة في المدى

تنزاحم عند الحلق المبررة

وترقد في النظارات الكسيرة

مشرعة للطريق أستتها الدموية  
ناشبة في العيون أظافرها  
تجدد الرأس بالولولة  
وغرارة نصلها في الضلوع  
فأين المفر

إن هذه العلاقة الحميمية بين جزئيات المنضدة والكأس والحلق والانكسار والأسنة والأظافر والنصل تؤدي بالصورة كلها إلى مسار نفس واحد وتحمل وراءها طرب نفس وقدرة على تتبع الجزئيات وهما من سمات الشاعر الجيد، لكن التساوؤل الذي يطرح نفسه بعد قراءة الصورة الجيدة دائمًا هو أي النهجين يعطى إمتاعاً فنياً أكثر: أن يقف الشاعر من صورة جزئية إلى أخرى تختلف عنها ولكنها تتواءز معها لكي تقدم الصور في النهاية شعوراً متجانساً.. أم أن يثابر الشاعر على صورة واحدة جيدة فيتوسع في أطرافها ويشعّنها من كل زواياها حتى تستوي جسداً حياً يقول ما يريد الشاعر، ويقف عند نهايتها حتى ولو جاءت القصيدة قصيرة؟ إن القصيدة القصيرة في ذاتها أصبحت نمطاً يُستريح إليه القارئ المعاصر ووجبة سريعة مؤثرة، ولابد هنا أن أشير إلى الشاعرين عبد العليم القباني ونصار عبد الله باعتبارهما من صانعي القصائد القصيرة الجيدة، يلتقيان في هذه الخاصية وقد يختلفان كثيراً أو قليلاً في غيرها، وأشير أيضاً إلى بعض قصائد هذا الديوان مثل قصيدة «الليليات» والتي تدور حول فكرة واحدة مؤثرة، وصور قصيرة معبرة عنها، تعطى للمتلقي جرعة شعرية خفيفة ومركزة في وقت واحد، وتقدم له قناعاً مختلفاً من أقنعة الصور الشعرية.

إن الصورة المحورية في هذه القصيدة القصيرة تمثل في «الصمت» رمز التحرر من تأثير «الخارج» على «الذات» وترك النفس الشاعرة وحدها في لحظة زمنية تختلف أبعادها ومقاييسها عن اللحظة الزمنية الخارجية التي تشارك مع الآخرين في حيواتهم، وتخضع لمقاييسهم ولحظة الصمت تتحذّل إطارها المناسب في الليل رمزاً هدوء السكينة. لكنها لحظة لا تهبط وحدها بل ولا تلاحظ وحدها، لأنها كامنة في فرجة صغيرة من فرج الليل. وهي أيضاً تستجلب من خلال «دس غبش الذكريات» بها، وعندئذ تنجح المحاولة الإرادية في إحداث لون من التوازن بين مفهوم الزمن الخارجي ومفهوم الزمن الداخلي حين تقف اللحظات على شرفة الليل كى تسترد هويتها المهمّلة، وهذه الهوية المهمّلة هي في الوقت ذاته مفتاح الموقف الداعي للتأمل وطرف الدائرة التي يبدأ منها التحرك ويتهي إليها:

أديمت لنا فرحة الليل  
 حين ندس بها غبش الذكريات  
 وينفرط العقد فوق الوسائل  
 نخرج أحشاءها  
 ثم نجرتها لحظة . . . لحظة  
 نوقف اللحظات على شرفة الليل  
 كى تسترد هويتها المهملة

على هذا النحو تبدو «الصورة» هنا دائرة رشيقه ذات وسط تسبقه بداية معللة ودافعة ونهاية تسعى إليها الجزرئيات ، لكن تحرك الصورة داخل هذه الدائرة قد يعطلي منه قليلا عنصران لغويان يمكن أن يلاحظا على الصورة .

أولهما : البدء بالفعل المبني للمجهول ، والثقل الخفيف الذى يلاحظ من تتابع الضم والكسر ، وهو نقل لا يمتد إلى التشكيك فى الصيغة وصحتها البنائية ، لكنه يعطلي قليلا مجرب النغم خاصة أنه يتكرر كذلك فى صدر المقطع الثاني من القصيدة ، ولو ان صيغة المبني للمعلوم «تدوم لنا فرحة الليل» حللت محل المبني للمجهول «أديمت لنا» لتقدمت خطى النغم بمعدل أسرع .

ثانى النصرىين يكمن فى الصورة الجزئية :  
 وينفرط العقد فوق الوسائل  
 نخرج أحشاءها ثم نجرتها لحظة . . . لحظة

فالقسم الأول من الصورة بما فيه من انفراط العقد فوق الواسدة يوحى بالاستسلام والملء ، على حين أن القسم الثانى «نخرج أحشاءها» لا يخلو من وحشية ترك ظلالها على سمة الهدوء الذى يسود الصورة الكلية على وجه العموم .

أما الصورة الثانية التى تكتمل بها القصيدة ، فهي تتعلق من أفق الصورة وتكملاها ، وإذا كانت نقطة انطلاق الصورة الأولى هي : «الليل» وهى صورة بصرية فى عمومها ، فإن نقطة انطلاق الصورة الثانية كانت «الصمت» وهى صورة سمعية فى عمومها ، ومن خلال اختلاف مصدر الصورة تكتمل الدائرة ، ويستطيع الشاعر أن يتقدم من التهوييم إلى التحديد ومن التعميم إلى التخصيص ، ومن التجريد إلى التجسيد ، ومن خلال الاعتماد على التزاوج بين ضمير المفرد المتكلم ، أو ضمير الجماعة المتكلمة ، ثم بين لحظة الحاضر ،

لحظة الماضي الاسطورية يتنهى به المطاف إلى «الغد» .. ويتهنى به الحلم المادى إلى التفكير في المقصلة :

أديمت لنا روعة الصمت  
ياروعة الصمت  
حين تخيبين مخلولة الشعر  
متخمة بالرجاء  
ومشرقة بالأساطير يا شهزاد  
تدسين ما علمتك القوارير في رأسى المستعيد من الكلمات  
وستدفين بما يتصدى عن جلدنا خلسة .. خلسة  
وأنا أشحد السيف  
كى أتلافق مع الغد في المقصلة

إن القصيدة من خلال هاتين الصورتين يكتمل بناؤها الصغير، ويتاح لها خلاله أن تتحرّك في دائرة تغطي منابعها الحواس الرئيسية ، وتتحرّك من خلالها من لحظة الحلم إلى لحظة الفعل ، ومن بورة الحاضر إلى آفاق الماضي والمستقبل ، ومن همس الفرد إلى إحساس الجماعة ، وكل ذلك يتم من خلال واحد من أقنعة الصورة يمكن أن تسمى بالصورة القصيرة .

ولقد برع كثيرون من كبار الشعراء العالميين في هذا اللون وربما كان على رأسهم الشاعر الفرنسي المعاصر جاك بريفير والذي يشتمل ديوانه «كلمات» على عشرات القصائد القصيرة الرائعة .

\* \* \*

ربما كانت قصيدة «فصول من كتاب الليل» القصيدة التي يحمل الديوان عنوانها مثل نهجاً مقلوباً، أو قناعاً آخر من أقنعة الصورة يختلف عن القصيدة القصيرة فهي قصيدة طويلة ، ولقد حاول الشاعر أن يجعلها قصيدة «مضبوترة» على مستوى الإيقاع والصورة والإحساس . وإن كانت الأطراف المختلفة تلتقي في نهاية المطاف لكنّ تعبير عن وحشة الشاعر بين «الانفراد والتزاوج» لقد زاوج الشاعر في الإيقاع بين تفعيلة الرمل وتفعيلة الرجز وتفعيلة المدارك أو الخبب وجعل لكل مقطع إيقاعاً خاصاً به ، وهو بذلك أعطى مبرراً شكلياً لتقسيم القصيدة إلى مقاطع ثم حاول خلال رحلة نمو القصيدة أن يجعل محورها وهو

«الوحشة» ثابتًا ويطرق عليه من زوايا متعددة، يأتيه من زاوية التفرد فيقوده إلى طريق مسدود، ويعود إليه من خلال التزاوج فلا يجد إلا نفس المذاق، وهو يحاول من خلال اللجوء إلى الترقيم والعنوانين الداخلية أن يجعل مساق القصيدة مترابطاً، ولا شك أن الترابط حين يوجد إنما تكتسبه القصيدة من ترابط الأنسجة الداخلية لا من عنوانيها وألقامها الخارجية، وهي واحدة من سمات القصيدة المقرأة التي أشرنا إليها، والتي ينبغي أن يكون التحرك على طريقها بخطى محسوبة.

إن الشاعر يستهل قصيده من خلال «مفتوح» يسوقه من خلال تفعيلة الرمل الماءة:

فَيْلُ مِنْ مَاتِ اسْتِرَاحَ  
كُلُّ يَوْمٍ يَحْتَوِي الْمَوْتُ فِي ثُوبٍ جَدِيدٍ  
أَثْنَى فِي الظَّلَلِ أُرْشُوا خَازِنَ الدَّوْدَ  
وَأَبْتَاعَ الْوُجُودَ  
لَا الرَّدِيْ مَلِ . . . لَا قَلْبِي اسْتِرَاحَ

وهو «مفتوح» دائري يبدأ بالقول الشائع البسيط، ويختار أيضًا «البناء للمجهول» بداية للنغم، لكن حرف المد في الفعل الأجوف يجعل مسيرة النغم طبيعية هذه المرة، ثم يلخص المفتتح الصراع الدائر بين الثابت والمتحير، «الزمن» الذي يتمثل في ديمومة «كل يوم» والفرد الذي ينشد الراحة أو الخلود ، ويختار الشاعر «الليل» ميداناً للصراع ، وهو ميدان أثير لدى الشاعر، كما رأينا في القصيدة السابقة، ثم يتنهى الصراع ، قبل أن تبدأ القصيدة ، إلى التبيحة التي بدأ بها : «لَا الرَّدِيْ مَلِ . . . لَا قَلْبِي اسْتِرَاحَ» هذا المفتتح يقابلها في نهاية القصيدة «خاتمة» يتمى إلى تفعيلة الرجز السريعة الإيقاع يتسم دورة زمنية صغيرة يحيط بها الليل «ميدان الصراع والتأمل» ويستقبل الصبح لحظة الصحوة والعودة لكنه يكتشف أن قصته دائرة وأن النقطة التي بدأ منها عاد إليها ، وأن قصيده مثل دواوين الشعر ودواوين الزمن تعود دائمًا من حيث بدأت ، لكنها تحقق المتعة بين طرق البدء والختام وإن لم تحقق الفائدة أو التبيحة الخامسة التي ليست دائمًا من أهداف الشعر المباشرة:

مَعْذَرَةٌ يَا أَصْدِقَاءَ  
فَالصَّبَحُ جَاءَ  
وَقَصْتِي لَمَّا تَرَلَ مَجْهُولَةً الْمُوْرَةَ  
وَقَلْبِي المَشْقُوقُ مَا يَرَالَ مَفْعِلًا بِالْأَبْجَدِيَّةِ

لكتنى كرهت أن أملكم  
وأن أبيعكم ما ليس تشرون .

إن مقطعي المفتح والختام يضمان بينهما تسعه مقاطع مرقمة ومعنوية ، وهى في تحركها كما قلت تشير إلى هذا القناع من أقنعة الصورة الذى يسمى بالصورة المضفورة ، فالمقطع الأول والذى يحمل عنوان « وفاء » يعطى الانطباع بالتزواوج الإيجابى لكنه يسلب جانباً كبيراً من إيجابية هذا التزاوج حين يجعله تزاوجاً مع « الحزن » .

وباختصار

ووجدتني كظله الوريف  
وعندما ينام سيدى - الحزن -  
أغربل المواء فوق وجهه الشريف

على حين يحمل المقطع الثانى والذى يحمل عنوان « حالة » موقف « انفراد » يتضاد مع طبيعة موقف المقطع السابق . ولكنه أيضاً يتهدى إلى نفس التنتيجة وهى الاحساس بالوحدة والوحشة .

تفلت من قبضة ذاكرتى كل الأوراق  
فالمث ... المث  
اعثر بكتاب العمر . فينكسر المصباح

وفي الوقت الذى يحاول المقطع الثالث فيه أن يعود إلى نغمة « التزاوج » فانه يضعن فى تزاوج كاذب ، يخلع مشاعره على عنوان المقطع ، أو تزاوج « كابوس » ترسم دقائقه من خلال الصورة الموفقة للعملاق القاتل الذى يتزاوج مع ضحيته المعلقة بين يديه ، فتكون لحظة الانفصال عنه خلاصاً ، وحين يتم فى المقطع الرابع « كبرباء » نوع من التصالح فإنه يتم هذه المرة « على بعد » :

كنت أجلس فى زاوية  
من مخبتنا ( ستر الليل أفعاله )  
وانشى فى الطريق

وهكذا فإن هذا المقطع يشكل صفيحة مع المقطع السابق عليه . الأول يؤدى إلى التناحر من خلال التزاوج ، والثانى يؤدى إلى التصالح من خلال التباعد ، وحين ترعرع القصيدة كثيراً من إمكانيات الواقع متزاوجة أو منفردة وتسلمنا جميعاً إلى نتيجة واحدة تلجم القصيدة

مرة أخرى إلى الحلم مقابل الواقع لكنى يشكل بدوره ضفيرة مع ذلك الواقع في صوره المختلفة، ومن ثم تجعل المقطع الخامس من القصيدة يحمل عنوان «حلم» لكنى يبحث من خلال الصور الجزئية لهذا المقطع عن تحقيق ما عجزت ضفائر الصور الماضية عن تحقيقه، لكنه يتنهى إلى نتيجة مشابهة.

انزلق الغطاء

وانغرست مخالب الصقيع حتى أعظمى

اتبهت

ووجدتني أعض في أصابعى

وبقعة فوق الوسادة

وكان لونها يشبه الدماء

ومن اللافت للنظر أن المقطع الوحيد الذي تغلب عليه سمة الإيجاب في القصيدة، وهو المقطع السادس الذي يحمل عنوان «بعث» هذا المقطع هو أقصر مقاطع القصيدة على الإطلاق، ويكاد يكون لمحنة خاطفة إذا قيس بالمقاطع الأخرى :

رفرف قلبي ذات مساء فبكيت

سقطت أسراب الظلمة في الظلمة

وانفلت القمر يلملم جثته

يتخلق

وأضاء قليلاً .. فعشقت

إن لمحنة الإيجاب سوف تتطور في المقطعين التاليين «معاً معاً» و «مغامرة» لكن تتشكل في أولهما من خلال التزاوج وفي الثاني من خلال التفرد، لكن نغمة التشاؤم التي تسود القصيدة، تعود فتلقى بظلامها على المقطع الأخير لكنى تطرح التساؤل من جديد؟

وكنت مثلهم أسيء .. والطريق

يلغنى .. يعصرنى

يدوسنى الطوفان

لكننى مهاجرًا كنت على حمار النساء

أبحث في تراحم الأجساد والألوان

والبلدان

### عن ذلك الإنسان

إن القصيدة من خلال هذا النفس الطويل تقدم قناعاً من أقنعة الصورة، يبدو الخيط فيه متشابكاً مضفراً، ولكنه عند التأمل لا يبدو معقداً مغلقاً، وهو قناع ينضم إلى بقية الأقنعة الأخرى لكي يؤكد غنى الإمكانيات التي تملكها الصورة في القصيدة الحديثة والتي تستطيع من خلالها أن تصل بالشاعر إلى جوهر الأشياء، وتصل بنا إلى جوهر الشاعرية عنده، وتصلح مدخلاً هاماً لمناقشة فن الشعر في القصيدة الحديثة.

إن قصائد الديوان التي تستحق الوقوف أمامها كثيرة، فنحن مع شاعر يجب أداته ويتلخص لها، واللحظات التي يمكن رصدها على الديوان لا تقلل من هذه القيمة الثابتة له، وأنا أدعو القارئ إلى أن يقبل على قراءة هذا الديوان وألا يدخل عليه بجهد التأمل الذي يستحقه وأعده ألا يخرج خالي اليدين من المتعة بنمط جيد من أنماط القصيدة الحديثة.



## المَسْرَاجُ

- جون كوين : بناء لغة الشعر : ترجمة د . أحمد درويش - مكتبة الزهراء - القاهرة ١٩٨٥ .  
أحمد عبد المعطى حجازى : ديوان عبد المعطى حجازى - دار العودة - بيروت ١٩٨٢ .  
محمود حسن إسماعيل : قاب قوسين - القاهرة ١٩٦٤ .  
هكذا أغنى - القاهرة ١٩٣٧ .  
أمل دنقل : الأعماى الكاملة - القاهرة ١٩٨٤ .  
فاروق شوشة : الأعماى الكاملة - القاهرة ١٩٨٥ .  
فكтор هيجو : « غدا من الفجر » : ترجمة د . أحمد درويش .  
مجلة البيان الكويتية - يونيه ١٩٧٨ .  
حامد طاهر : ديوان حامد طاهر - القاهرة ١٩٨٤ .  
د . أحمد هيكل : مقدمة ديوان « ثلاثة ألحان مصرية » - القاهرة ١٩٧٠ .  
د . محمود الريبيعى : مقدمة ديوان « نافذة في جدار الصمت » - القاهرة ١٩٧٥ .  
أحمد درويش : الأدب المقارن النظري والتطبيق القاهرة ١٩٨٤ .  
جورج بوفون : مقال في الأسلوب : ترجمة أحمد درويش  
« مجلة فصول » القاهرة ١٩٨٥ .  
عبد الفتاح شهاب الدين : مجموعة شعرية : سلسلة مواهب ( تحت الطبع )  
فؤاد مغتم : ديوان فصول من كتاب الليل : سلسلة « إشارات أدبية ».  
صلاح والى : ديوان « تداعيات العشق والغرام » سلسلة إشارات أدبية .  
ناجي عبد اللطيف : ديوان « أغتراب » سلسلة إشارات أدبية .
- (1) R. Barbes. Le degré zéro de L, écriture paris 1982.  
(2) Granger : Essai Sur La Philosophie du Style Paris 1973.  
(3) J.L. Joubert. la Poesie paris 1977.  
(4) R, Jakobson. Huit questions Poétiques Paris 1977.  
(5) J. P. Sarre, qu'est - ce que La Littérature Paris 1956.  
(6) Gabrile. Germain : La Poésie Corps et âme. Paris 1973.



## الفهرس

الصفحة	الموضوع
٥ .....	تمهيد .....
٩ .....	المبحث الأول : الصراع المحكم في قصيدة في « مرثية لاعب سيرك » أحمد عبد المعطى حجاري .....
٢٥ .....	المبحث الثاني : التشعر والخوار الحلاق مع الطبيعة محمود حسن إسماعيل .. .
٣٧ .....	المبحث الثالث : الرمز والبناء في قصيدة الخبول أمل دنقل .. .
٤٩ .....	المبحث الرابع : ديوان الدائرة المحكمة فاروق شوشة .. .
٦١ .....	المبحث الخامس : درجات السلم الموسيقى في حركة الشعر الحر محمد إبراهيم أبو سنة .. .
٨٣ .....	المبحث السادس : الإلقاء من إمكانيات الشكلين في القصيدة الحديثة حامد طاهر .. .
٩٥ .....	المبحث السابع : ملاحظات حول أدوات التشكيل الأولى للقصيدة عبد الفتاح شهاب الدين .. .
١٠٣ .....	المبحث الثامن : القصيدة المعاصرة بين الاستقلال والانتهاء ساجي عبد اللطيف .. .
١١٥ .....	المبحث التاسع : في القصيدة الحديثة « من يتحدث إلى من ؟ » صلاح ولی .. .
١٢٧ .....	المبحث العاشر : أقنعة الصورة في القصيدة الحديثة فؤاد مغنم .. .
١٤١ .....	المراجع .. .

رقم الإيداع ٩٦/٩٩٠٣  
I.S.B.N. 977 - 09 - 0355 - 8

مطابع الشروق

القاهرة: ٨ شارع سبويه المصري - ت. ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس ٤٠٣٧٥٦٧.  
بيروت - ص. ب. ٨٠٦٤ - هاتف: ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٧١٣.



# فِي السَّقَلِ التَّحْلِيلِيِّ

## لِلْقُصِيدَةِ الْمُعْضَرَةِ

□ غالبٌ على كثيرٍ من دراسات النقد الأدبي الحديث  
السرعة التنبيرية التي تقرب في معظم الأحيان من  
النزعنة التجريدية ، وتقربن غالباً بضمونة الوسائل  
ودقة الأساليب ، والاتجاه نحو الغموض الذي يصرف  
ـ «المثقف العام» عن اللجوء إلى علم يستعين به على تحليه  
غموض النص الأدبي فيجدهـ . في بعض الأحيانـ . أشد  
غموضاً منه .

□ وهذا الكتاب محاولة لتلقي بعض هذه السليات وإعادة فتح الحوار مع المثقف العام والمتخصص في آن واحد، وذلك من خلال اللجوء إلى التطبيق والانطلاق منه لتشكيل ملامح قصيدة نقدية شعرية معاصرة .

لقد ناقش الكتاب عشرة شعراء معاصرین ، يمثلون  
أربعة أجيال متباينة مترادفة ، وأثار من خلال  
نصوصهم أهم عشر قضايا تشغّل مبدع الشعر المعاصر  
وناقده وقارئه .